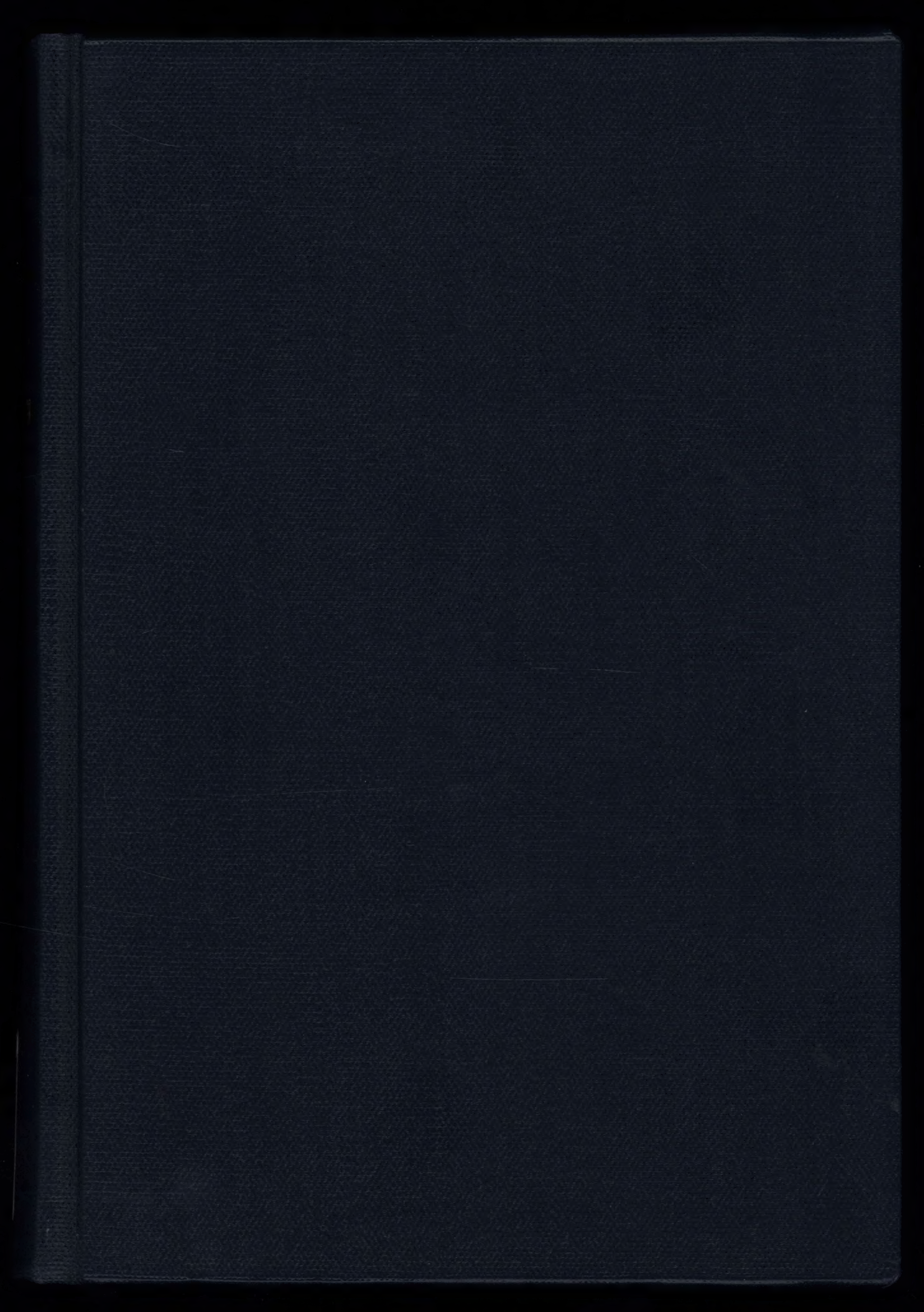
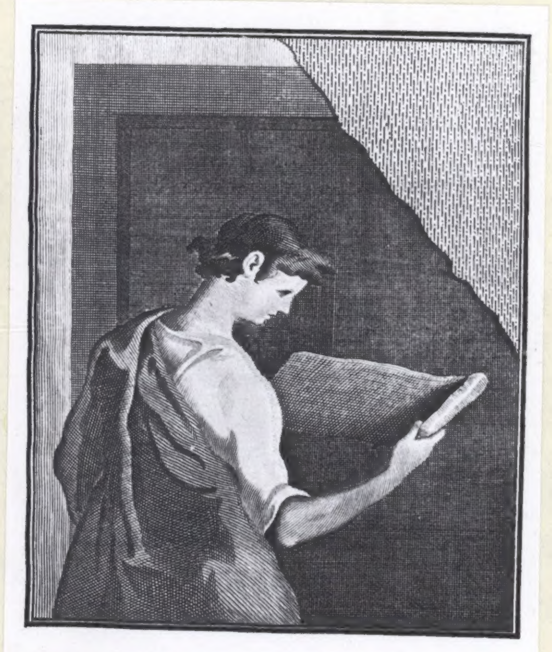
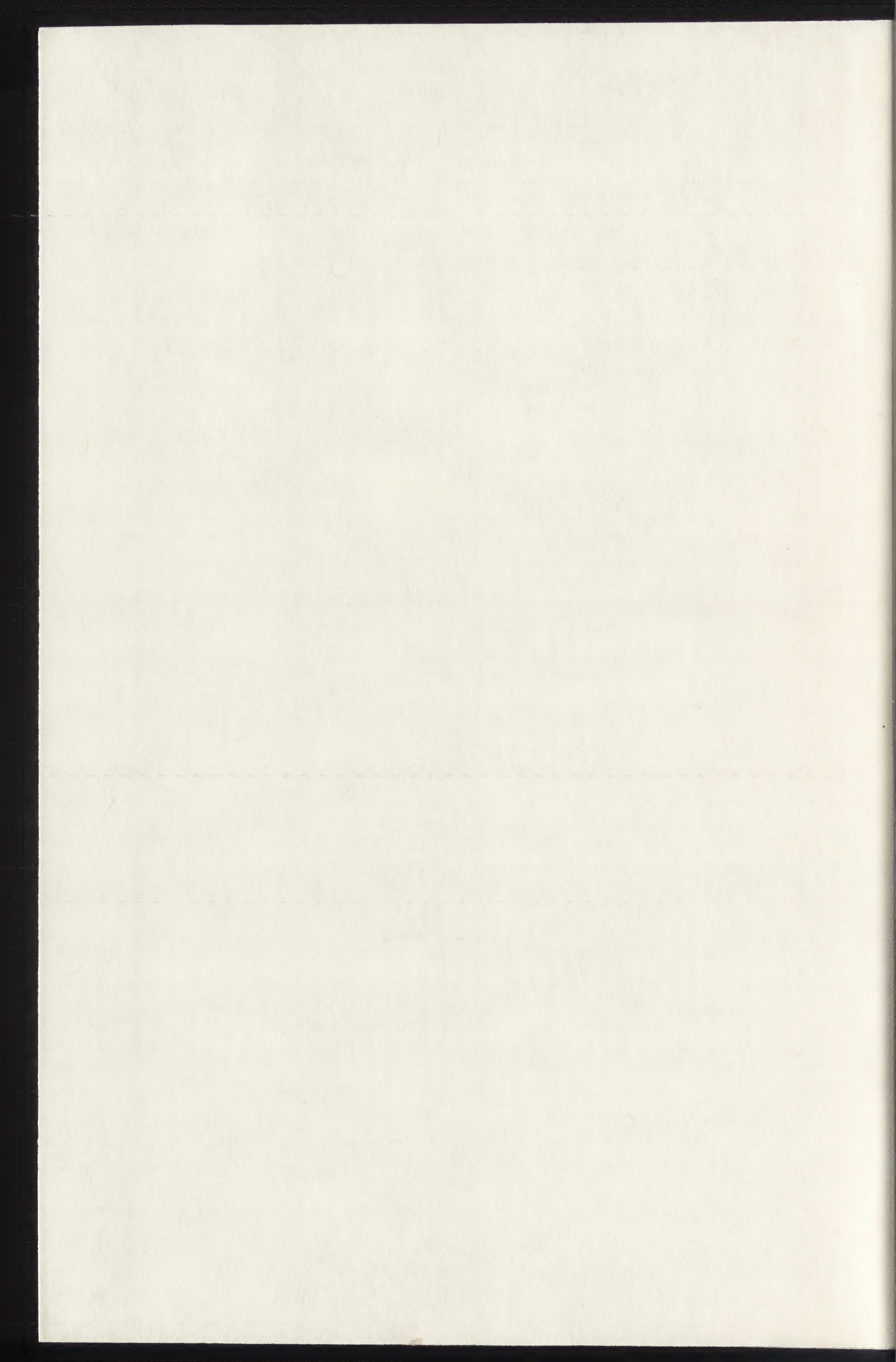
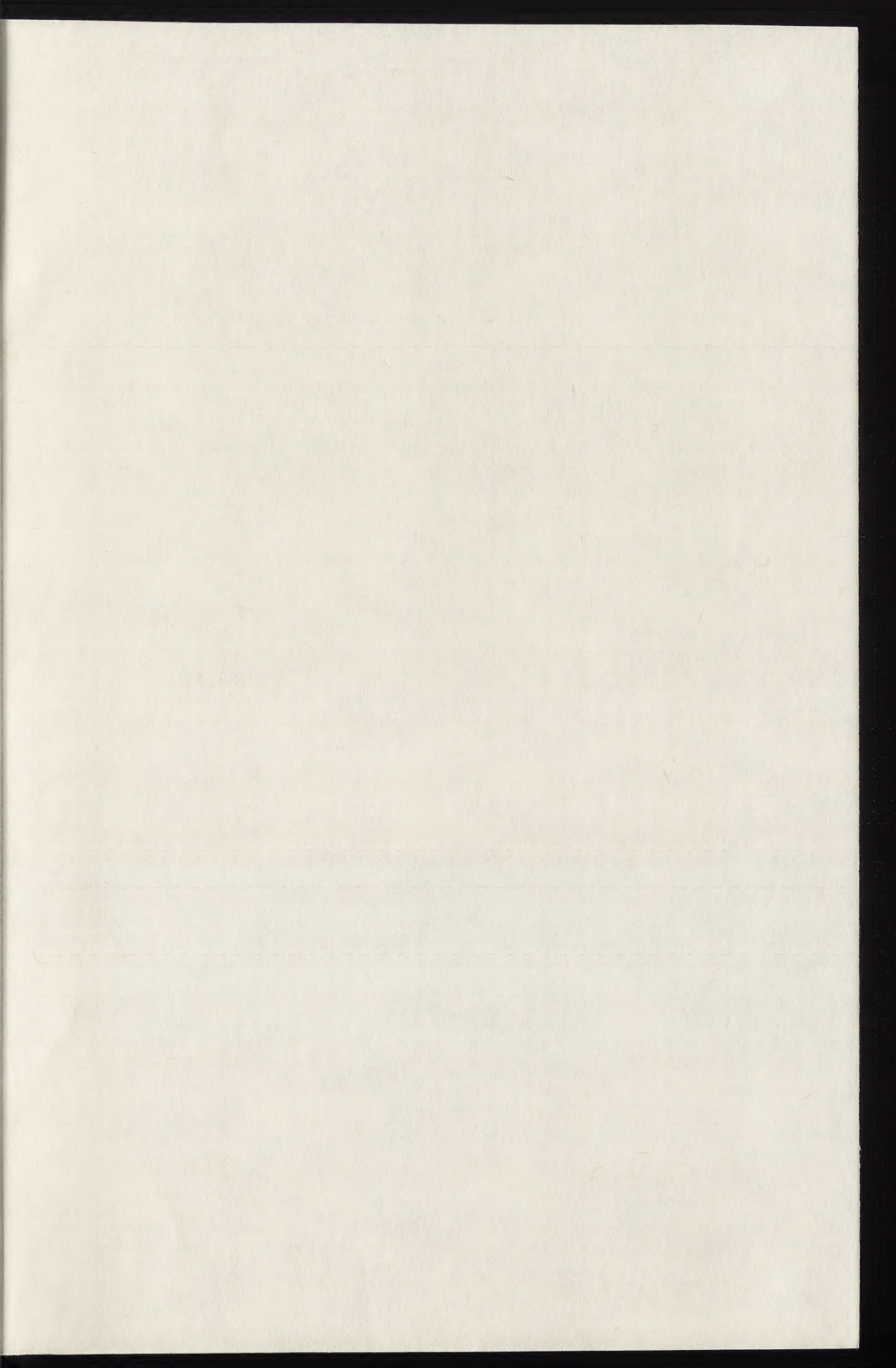
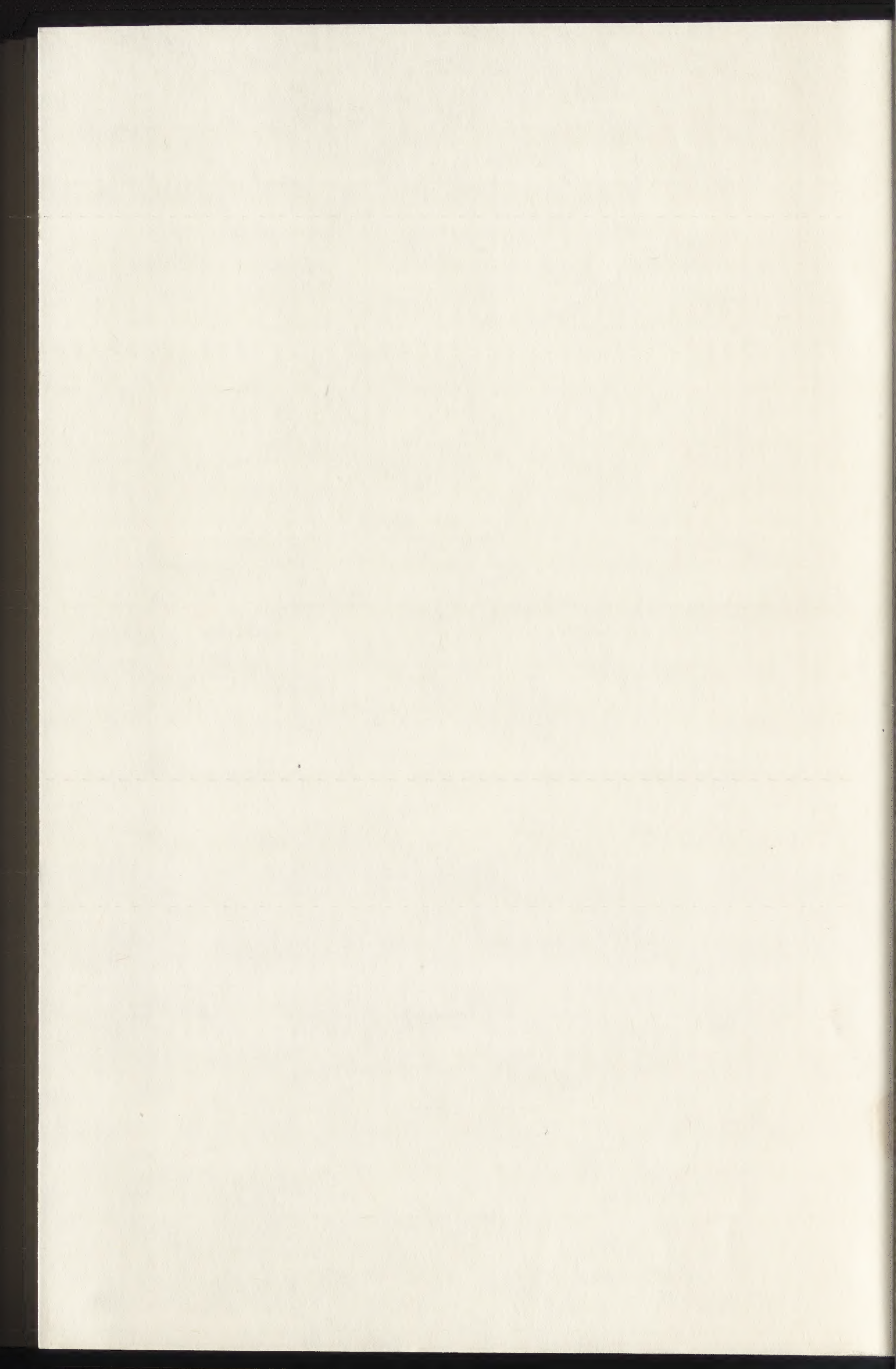












GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN KÜNSTLER

VON

DR. HEINRICH BRUNN
PROFESSOR DER ARCHAEOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

ZWEITE AUFLAGE.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT (PAUL NEFF).
1889.

Hofbuchdruckerei Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Uebersicht des Inhalts.

ZWEITER BAND:

Die Maler.

Erster Abschnitt.

Die ältesten Maler bis zu den Perserkriegen.

Zweiter Abschnitt.

Polygnotos und seine Zeitgenossen.

Dritter Abschnitt.

Die Maler zur Zeit des peloponnesischen Krieges.

Vierter Abschnitt.

Die Maler von dem Ende des peloponnesischen Krieges bis zum Tode Alexander des Grossen.

Fünfter Abschnitt.

Die Malerei der Diadochenperiode.

Sechster Abschnitt.

Die Maler zur Zeit der römischen Herrschaft.

Die Architekten.

Die Toreuten.

Die Münzstempelschneider.

Die Gemmenschneider.

Die Vasenmaler.

Vorrede

zur ersten Auflage des zweiten Bandes.

Sechs Jahre sind seit dem Erscheinen des ersten Theiles der griechischen Künstlergeschichte verflossen, länger als drei seit der Veröffentlichung der Fortsetzung. Wie aber die damalige Verzögerung ihren Grund in meiner Rückkehr von Rom nach Deutschland hatte und in einer mit diesem Wechsel des Wohnorts verbundenen, durchaus veränderten Stellung und Thätigkeit, so muss auch die jetzige Verspätung im Abschlusse des Ganzen ihre Entschuldigung in durchaus verwandten, nur noch ungünstigeren Verhältnissen finden, indem mir das Glück der Rückkehr nach Rom in einen erwünschten Wirkungskreis gerade in seinem Beginne durch harte Prüfungen des Schicksals verbittert wurde.

Der Abtheilungen, die schon längere Zeit der Oeffentlichkeit übergeben sind, in dieser Vorrede noch zu gedenken, erscheint vielleicht überflüssig. Indessen hat die Kritik, die sich mit dem ersten Theile in so verschiedener Weise beschäftigt hat, dem zweiten gegenüber sich in auffallendem Maasse schweigsam verhalten, gleichsam als erwarte sie denselben von mir noch ausdrücklich in die Welt eingeführt zu sehen. Ich halte dieses Schweigen weder für eine Vernachlässigung, noch für einen Zufall. Die Geschichte der Bildhauer ist seit Winckelmann vielfach im Ganzen, wie im Einzelnen behandelt worden; ein gewisses Maass von Wissen über dieselbe ist dadurch seit lange Gemeingut der gebildeten Welt und erleichtert zugleich das Urtheil über jede Erweiterung desselben, in dem Maasse, dass sogar der mühsam erworbene Ertrag neuer Forschung nach kurzer Frist kaum noch als das Eigenthum des Einzelnen erscheint, sondern ohne Weiteres als ein Theil eben jenes Gemeingutes betrachtet wird. — Anders als bei den Bildhauern verhält es sich mit der Stellung der Kritik gegenüber der Geschichte der Maler. Da wohl ziemlich allgemein das Vorurtheil herrschte, unsere Hülfsquellen seien für eine eingehende historische Darstellung derselben durchaus ungenügend, so ist sie überhaupt in früheren Zeiten mehr als billig vernachlässigt worden. Wenn daher meine Arbeit es unternahm, nicht nur jenes Vorurtheil als irrig nachzuweisen, sondern auch das Ganze jener historischen Entwickelung in seinen Grundzügen fertig hinzustellen, so ist

es nicht zu verwundern, dass sie im ersten Augenblicke das Urtheil des Lesers, wenn nicht ungläubig, doch unvorbereitet fand. Die Kritik verlangt, ehe sie sich zur Prüfung des Einzelnen aufgefordert fühlt, gewissermaassen die moralische Ueberzeugung von der Richtigkeit des Grundprincips in der Behandlung des Ganzen. Diese vermag freilich in vollem Maasse nur durch eine selbständige Nachprüfung gewonnen zu werden; ein allgemeiner Gesichtspunkt jedoch, der wohl geeignet ist, ein günstiges Vorurtheil zu erwecken, darf auch an dieser Stelle hervorgehoben werden: die Methode der Forschung nämlich ist durchaus dieselbe, welche in der Geschichte der Bildhauer befolgt worden ist. Sie ist aber nicht von diesen auf die Maler übertragen, sondern sie hat sich mir bei der ersten Bearbeitung der letzteren und aus dieser selbst heraus gebildet. Wenn sie sich daher später an den Bildhauern bewährte, so ist dies gewiss das beste Zeugniss für die Richtigkeit ihrer Grundlagen; und es kann sich demnächst nur um die Richtigkeit in dem Maasse ihrer Anwendung handeln. Auch in dieser Beziehung sei es mir gestattet zu sagen, dass ich der Gefahr, die Grenzen wissenschaftlich berechtigter Hypothese zu überschreiten, mir wohl bewusst und darum bestrebt gewesen bin, sie nach Kräften zu vermeiden. Wenn dabei die einfachste Lösung schwieriger Probleme sich stets auch auf die einfachste und ungezwungenste Weise in den Organismus des Ganzen einfügte, wenn namentlich durch die Betrachtung der einzelnen Erscheinungen sich eine stete Wechselbeziehung zwischen dem Entwicklungsgange der Bildhauerei und Malerei herausstellte, so war dadurch mir selbst ein Maassstab dargeboten, an dem sich die grössere oder geringere Wahrscheinlichkeit der einzelnen Hypothese mit einiger Sicherheit prüfen liess. Mag also der Versuch, die Geschichte der Maler systematisch und im Zusammenhange zu entwickeln, auf den ersten Blick gewagt erscheinen, so hege ich doch die Zuversicht, dass gerade eine eingehendere Kritik ihn als in den Hauptzügen nicht verfehlt anerkennen wird.

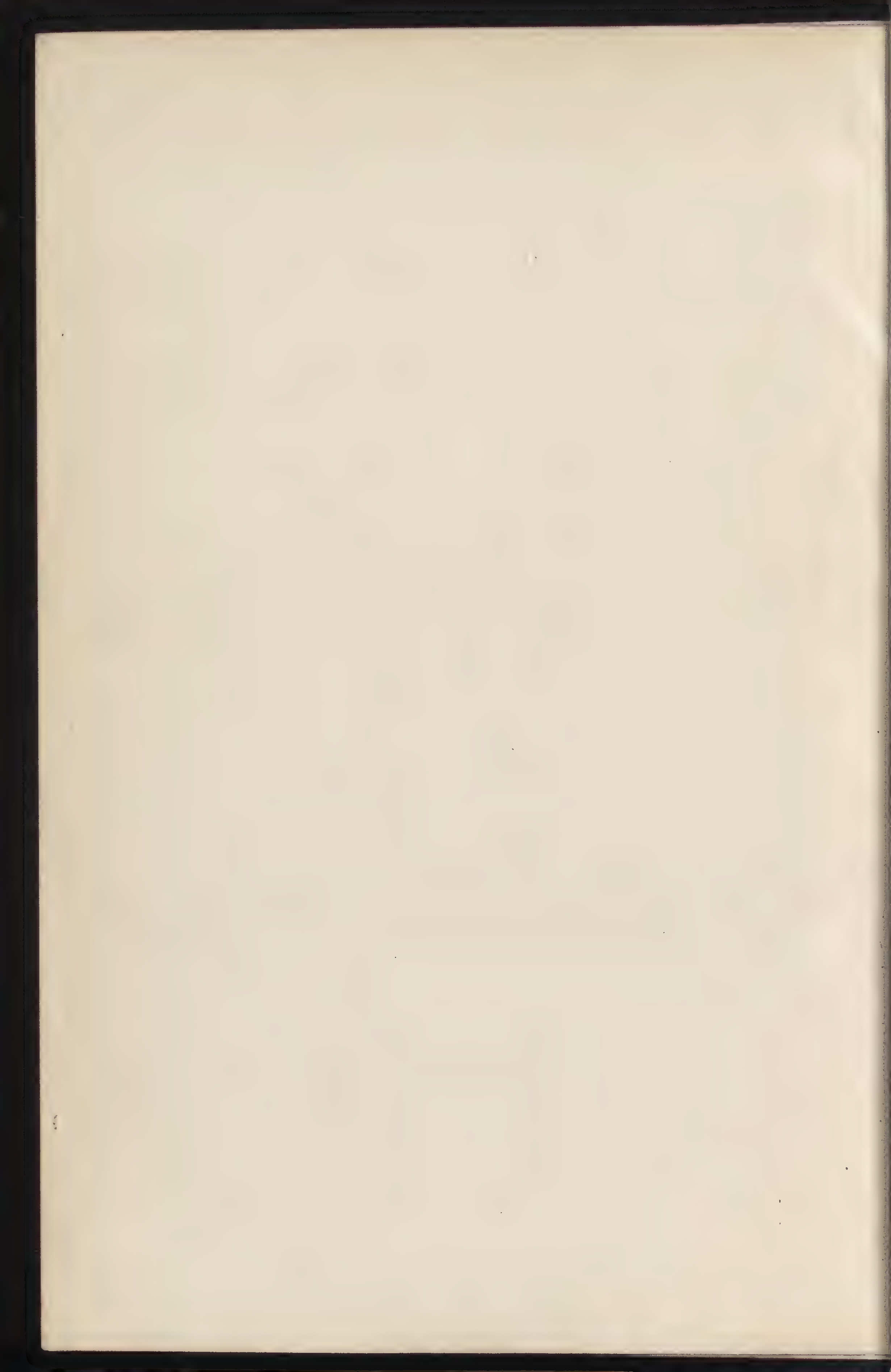
Ueber das Verhältniss der übrigen Künstlerklassen zum ursprünglichen Plane dieses Buches ist sowohl in der allgemeinen, als in den betreffenden einzelnen Einleitungen gesprochen worden. Der Sammlung und Sichtung des Materials, worin fast durchgängig die Hauptaufgabe bestand, habe ich mich allerdings mit möglichster Sorgfalt unterzogen; doch war namentlich der Wechsel des Wohnorts der Gleichmässigkeit in der Benutzung der litterarischen Hülfsmittel vielfach nachtheilig, und zu meiner eigenen Rechtfertigung habe ich daher Anführungen von Schriften, deren Einsicht mir nicht vergönnt war, durch eckige Klammern bezeichnet. Hinsichtlich der Gemmenschneider bemerke ich ausserdem, dass von Abdrücken mir nur die Stoschische Sammlung fortwährend zur Hand war, von der Cades'schen nur ein die wichtigsten Inschriftensteine erhaltender Auszug, während ich die grosse Sammlung in so umfassender Weise zu benutzen, wie ich gewünscht

hätte, durch ungünstige Verhältnisse verhindert war. Die Daktyliotheken von Lippert und Tassie-Raspe sind mir leider ganz unzugänglich gewesen. So habe ich also in diesem Abschnitte schon wegen des Mangels an Hülfsmitteln manche Frage ungelöst lassen müssen.

Indessen boten sich gerade bei den Steinschneidern noch andere, weit erheblichere Schwierigkeiten dar, welche vollständig zu überwinden, keineswegs in meinen Kräften stand. Nach dem Erscheinen der Köhler'schen Schrift über diese Künstlerklasse konnte der Wissenschaft mit einer blossen Compilation in keiner Weise gedient sein; Vorstudien aber zu einer durchgreifenden Behandlung, das gestehe ich offen, hatte ich früher nicht gemacht, und sie nach manchen Seiten hin nachträglich zu unternehmen, mangelte mir sogar die Gelegenheit. Da indessen selbst die thatsächliche Erfahrung lehrte, dass von anderer Seite schwerlich so bald der Versuch zur Lösung dieser Aufgabe unternommen werden würde, so hielt ich es für meine Pflicht, mein vor genauer Kenntniss des Thatbestandes gegebenes Versprechen auch jetzt noch zu halten, so weit es das Maass meiner Kräfte gestattete. Um so mehr aber glaube ich auf diejenige Billigkeit der Beurtheilung Anspruch zu haben, welche an erster Stelle nicht fragt, wie viel noch zu thun übrig gelassen, sondern wie viel vorläufig geschehen ist. Wird durch meine Arbeit nur die Ueberzeugung begründet, dass auch auf diesem Gebiete eine über subjective Ansichten hinausgehende streng methodische Forschung möglich ist, so wird eine allgemeinere Betheiligung an derselben Verfehltes leicht verbessern und unvollkommenes ergänzen.

Mir selbst wird es natürlich am meisten am Herzen liegen, an diesen Theil, wie überhaupt an die ganze Geschichte der Künstler auch meinerseits fortwährend die bessernde Hand anzulegen. Schon jetzt Nachträge und Berichtigungen zusammenzustellen, habe ich unterlassen, da es Zeit war, endlich einmal zu einem Abschlusse zu gelangen, der äusserlich in einer dem Leser und Benutzer gewiss erwünschten Weise durch ein dreifaches ausführliches Register gegeben ist.

Rom, am 6. April 1859.





Einleitung.

Unsere Kenntniss der griechischen Kunstgeschichte fliesst aus zwei verschiedenen Quellen: den erhaltenen Denkmälern und den schriftlichen Nachrichten über die Künstler und ihre Werke. Die unmittelbarste und daher wichtigste dieser Quellen bilden offenbar die Denkmäler selbst. Allein nicht überall ist eine vollständige historische Reihenfolge derselben vorhanden; und gesetzt auch, wir wären im Besitz einer hinreichenden Masse einzelner Werke, so sind doch diese ohne allen Zusammenhang auf uns gekommen, und es müsste auf jeden Fall zuerst eine bestimmte Ordnung in dieselben gebracht werden. Zu diesem Zwecke ist freilich die Bestimmung der Unterschiede des Styls eines der vorzüglichsten Erfordernisse, und einem hochbegabten Geiste mag es gelingen, einzig auf künstlerisches Gefühl gestützt die vollständige Entwickelung der Kunst aus ihren Werken zu erkennen. Allein auch das feinste Gefühl ist Irrungen unterworfen, und bei der verschiedenen Befähigung der Beschauer wird dem Einen zuweilen etwas zweifelhaft erscheinen, von dem ein Anderer sich vollkommen überzeugt glaubt. Diesen Schwankungen des Urtheils werden am besten Schranken gesetzt durch die äusseren Zeugnisse, welche uns die schriftliche Ueberlieferung bietet. Die einfachste Art derselben besteht in den Aufschriften der Denkmäler selbst, indem sie uns den Namen des Künstlers, sein Vaterland, oder das Land und die Zeit der Entstehung eines Kunstwerkes kennen lehren. Wo sie in grosser Zahl vorhanden sind, können sie allein genügen, die chronologischen Grundlagen, die Sonderung verschiedener Richtungen und Schulen festzustellen. Bei der griechischen Kunst ist dies leider nur selten und in geringem Umfange der Fall. Um so mehr sind wir darauf angewiesen, bei den Schriftstellern der Alten uns Rath zu erholen, indem dieselben theils ausdrücklich zum Zwecke einer umfangreicheren Betrachtung der Denkmäler Nachrichten über die Kunst zusammengestellt, theils ihrer beiläufig Erwähnung gethan haben. Zur Angabe

des Thatsächlichen gesellen sich aber bei ihnen häufig noch Urtheile oder Winke über den Werth, das Verdienst der Künstler, über die Geschichte der inneren Entwickelung der Kunst. Wo uns nun die Anschauung von Originalwerken fehlt, da werden diese Urtheile die Hauptquelle unserer Erkenntniss, und selbst, wenn Copien der Originale vorhanden sind, können sie sich häufig mit diesen an Bedeutung messen.

Die Geschichtschreibung der griechischen Kunst muss durch diese Doppelartigkeit ihrer Quellen in ihrer Methode wesentlich bedingt werden. In ihrer Vollendung wird sie allerdings Beides, Denkmäler und schriftliche Ueberlieferung, in ganz gleicher Weise in Betracht ziehen. Vorher aber ist es ihre Pflicht, auf jedem der beiden Gebiete einzeln die Thatsachen so weit festzustellen, als es nach der Natur des vorhandenen Materials möglich ist. Erst dann kann ohne Gefahr der Verwirrung die eine durch die andere erklärt, näher bestimmt, richtiger gewürdigt und schliesslich zu einer höhern Einheit verarbeitet werden.

Dass das tiefere und feinere Verständniss der Kunst und ihrer Geschichte uns vorzugsweise durch die Betrachtung der Denkmäler selbst erschlossen wird, ist bereits anerkannt worden. Aber gerade darum erscheint es vortheilhafter, mit der Erforschung des an sich Geringeren, den schriftlichen Nachrichten über die Künstler und ihre Werke, zu beginnen, und vor der Geschichte der Kunst eine Geschichte der Künstler aus diesen Quellen zu schreiben. Eine blosse Zusammenstellung des Materials jedoch darf selbst bei der besten Anordnung und kritischen Sichtung des Einzelnen auf den Namen einer Geschichte noch keinen Anspruch machen. Eben so wenig ist dies der Fall bei einer fragmentarischen Bearbeitung, welche einzelne bestimmte Gesichtspunkte, bestimmte Zwecke im Voraus festsetzt und das Material nur in so weit in Betracht zieht, als es durch diese Zwecke bedingt ist. Eine Geschichte der Künstler muss vielmehr die vollständige Sammlung sowohl, als die vollständige und gleichmässige Benutzung des gesammten Stoffes zur ersten Bedingung machen, sodann aber die im Einzelnen festgestellten Thatsachen nicht einem Systeme anpassen, sondern aus den Thatsachen das System herzustellen, den Entwickelungsgang nachzuweisen suchen. Wo aber zur Lösung dieser Aufgabe unsere Quellen ihrer Natur nach nicht ausreichen, darf dies nicht verhehlt werden; vielmehr ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, damit von anderer Seite der Versuch gemacht werden könne, die bestehenden Lücken auszufüllen. Um nun zu dieser Erkenntniss zu gelangen, werden wir folgende Wege einschlagen.

Zuerst ist die äussere Geschichte der Künstler ins Auge zu fassen. Durch chronologische Untersuchungen ist nicht nur die Zeit zu bestimmen, in welcher der Einzelne gelebt hat, sondern auch sein Verhältniss zu seiner Umgebung, seinen Vorgängern und Nachfolgern. Sodann muss die Angabe des Vaterlandes, der Lehrer, der Orte der Thätigkeit benutzt werden, um mehrere Künstler zu Gruppen, zu Schulen zu vereinigen, und deren Verbreitung und Einfluss nach Aussen nachzuweisen.

Zweitens sind die Nachrichten über die Werke der Künstler zu ordnen und zu prüfen, um daraus die eigenthümliche Richtung der Thätigkeit eines Künstlers oder einer Schule zu erkennen. Schon der Stoff, die Technik bieten, abgesehen davon, dass sie die erste Unterscheidung der Künstler in Bildhauer,

Maler u. s. w. bedingen, häufig weitere Momente zur Beurtheilung dar, je nachdem ihre Anwendung eine einseitige oder eine vielseitige ist. Wichtiger aber sind die Gegenstände der Darstellung, insofern wir mit Rücksicht auf sie eine religiöse, historische Kunst, Genrebildung u. s. w. unterscheiden. Wo sodann eine ins Einzelne gehende Beschreibung eines Werkes vorhanden ist, da lässt auch diese häufig schon ein Urtheil über die Composition, die Auffassung des Ganzen zu.

Doch gewähren hier drittens die Urtheile der Alten über einzelne Künstler im Allgemeinen oder über ihre Werke noch bedeutendere Hülfe; ja wo die eigene Anschauung fehlt, bilden sie für die historische Anschauung die vorzüglichste Quelle. Dagegen ist aber auch eine richtige Benutzung derselben der schwierigste Theil der ganzen Aufgabe. Denn es ist erstens zu erwägen, von wem ein Urtheil ausgesprochen wird, weil dadurch der Grad der Glaubwürdigkeit wesentlich bedingt erscheint. Sodann aber erheischt es die grösste Vorsicht, das Urtheil selbst seiner Bedeutung nach zu zergliedern und dadurch seinen Werth im Verhältniss zu andern zu bestimmen.

Es leuchtet ein, dass ganz ohne Kenntniss der Monumente gerade diese Kritik und Interpretation fast unmöglich ist. Doch muss die Anschauung bei der Geschichte der Künstler mehr im Allgemeinen und zunächst nur in so weit vorausgesetzt werden, als sie uns sagt, was überhaupt in künstlerischer Entwickelung möglich oder wahrscheinlich ist. Alle Forschung über die Denkmäler im Einzelnen ist, streng genommen, von dem bisher festgehaltenen Umfange der Geschichte der Künstler ausgeschlossen. Blicken wir indessen auf die Beschaffenheit unserer Quellen, wie sie nun einmal sind, so würde eine zu grosse Consequenz hier nur schädlich sein. Ist die Zahl griechischer Originalwerke überhaupt schon gering, so ist noch geringer die Zahl derjenigen, bei denen der Urheber uns bekannt ist. Dazu hat es der Zufall oder ein günstiges Geschick gewollt, dass diese Werke zum grossen Theil gerade in Epochen fallen, in denen die schriftliche Ueberlieferung dürftiger, als sonst ist. Es erscheint daher durchaus vortheilhaft, in der Geschichte der Künstler vorhandene Werke in so weit zu berücksichtigen, als sie mit voller Sicherheit durch schriftliche Ueberlieferung oder direct durch die Inschrift bestimmten Künstlern beigelegt werden können.

Indem wir die Wege bezeichnet haben, auf denen wir zu einer Geschichte der Künstler gelangen sollen, ist damit zugleich auch der Zweck derselben hinreichend scharf angedeutet worden. Sie soll nicht allein eine Chronik der Künstler und ihrer Werke sein, sondern auch den Werth derselben für die Entwickelung der Kunst bestimmen: sie soll uns zeigen, welche Stellung einem Künstler oder einer Kunstschule gebührt in Hinsicht auf die technische Behandlung des Stoffes, auf die wissenschaftliche Erkenntniss der Form, auf die künstlerische Darstellung einer Idee. Auf diese Weise gewinnen wir durch die Geschichte der Künstler die Grundlinien, gewissermassen das Skelett für den gesammten Bau der Kunstgeschichte. Wie aber die Formen eines lebendigen Körpers nur dann sich zu voller Schönheit zu entwickeln vermögen, wenn sie auf einem makellosen Knochenbau ruhen, obwohl dieser selbst dem Auge äusserlich verborgen bleibt, so wird auch die Geschichte der Kunst nur dann

zu wahrer Vollendung heranreifen, wenn ihr durch die Geschichte der Künstler eine solche Grundlage geboten wird, dass darauf die Erforschung der Denkmäler mit dem Bewusstsein voller Sicherheit ihren Bau im Einzelnen aufzuführen vermag.

Erst jetzt, nachdem wir unser Ziel bestimmt ins Auge gefasst haben, wird sich darüber handeln lassen, bis zu welchem Punkte wir es verfolgen sollen. Unsere Aufgabe ist, die Geschichte der Künstler zu schreiben. Aber wer sind diese Künstler? Nicht immer verdient jeder, der sich so nennt, diesen Namen mit Recht, und umgekehrt kann, namentlich nach dem Sprachgebrauch und der Sitte der Alten, mancher die nöthige Tüchtigkeit besessen haben, ohne den Namen in Anspruch zu nehmen. Soll hier nicht die Untersuchung mit nutzlosem Ballast beladen werden, so ist eine scharfe Grenzlinie zwischen Künstler und Handwerker zu ziehen. Was daher von der Kunst oder einer der allgemein angenommenen Hauptzweige derselben, der Bildhauerei, Malerei, Architektur, nicht einmal den Namen führt, ist von vorn herein auszuschliessen, es sei denn, dass die Urheberschaft eines Kunstwerkes den Urheber trotz des geringern Standes zum Künstler macht. Es kann aber ferner auch der Name für sich allein noch keine Anwartschaft der Aufnahme gewähren. Während in den Zeiten aufstrebender Entwickelung der Handwerker sich zum Künstler erhebt, aber mit einem gewissen Stolze den Namen eines Handwerkers beibehält, finden wir das Umgekehrte in den Zeiten des Verfalls: der Handwerker strebt nach dem Namen des Künstlers und masst sich denselben in unverdienter Weise an. In der Literatur finden wir von solchen Afterkünstlern natürlich höchst wenige, und diese nur beiläufig, ohne Rücksicht auf künstlerisches Wirken, erwähnt. Dagegen liefern die Inschriften, namentlich die lateinischen, ganze Reihen davon. Wollten wir aber auch dieselben nach den verschiedenen artes und opificia zusammen stellen, so würden wir auch so nicht einmal angeben können, wo die Kunst aufhört, das Handwerk beginnt. Dass auf den Entwickelungsgang der Kunst kaum einer einen persönlichen Einfluss ausgeübt hat, dürfen wir mit Sicherheit annehmen. Um also allen Schwankungen zu entgehen, ist es das Gerathenste, diese ganze Masse auszuscheiden, unter dem Vorbehalt, eine Ausnahme zu machen, wo die inschriftliche Erwähnung zur Ergänzung anderweitiger Nachrichten dient oder uns direct auf wirkliche Kunstübung hinweist. Die vollständige Sammlung dieser artes und opificia, die noch dazu nur einem Epigraphiker von Fach möglich ist, gehört in ein corpus inscriptionum und ist zunächst für eine Geschichte des Handwerkes zu benutzen. Diese mag schliesslich auch für die Geschichte der Kunst ihre Bedeutung haben, aber sicherlich nicht in ihren ganzen Massen, sondern in ihren gesicherten Resultaten.

Die Scheidelinie, die wir zwischen dem Künstler und Handwerker gezogen haben, wird sonach hinlänglich gerechtfertigt erscheinen. Aber auch dadurch hat der uns vorliegende Stoff noch keine solche Abrundung erhalten, dass er einer gleichmässigen Verarbeitung für die Geschichte der Künstler fähig wäre. Um kurz zu sein: neben den eigentlichen Bildhauern und Malern finden wir als Künstlerklassen untergeordneten Ranges die Münzstempelschneider, Gemmenschneider und die Vasenmaler. Wir müssen die Werke, welche sie

mit ihrem Namen bezeichnet haben, wohl ziemlich ohne Ausnahme als Kunstwerke und daher sie selbst als Künstler anerkennen. Allein in mehreren Beziehungen unterscheiden sie sich wesentlich von der übrigen Masse der Künstler. Wir haben gegründete Ursache, die Originalität in einem Hauptpunkte, der Erfindung, in weitaus den meisten Fällen ihnen abzusprechen. Vielmehr müssen wir fast immer, wo darüber ein Zweifel sein sollte, von der Voraussetzung ausgehen, dass sie uns mehr oder minder freie Nachbildungen umfangreicherer Werke liefern. Daraus ergiebt sich aber, dass diese Kunstzweige Selbständigkeit nur in der Technik besitzen, in allem Uebrigen aber von der sonstigen Entwickelung der Kunst abhängig sind, sich ihr anschliessen, ihr folgen, nicht aber selbstthätig in dieselbe eingreifen. Dass sie zum grössten Theil dem Luxus des Privatlebens dienten, und vielleicht mehr, als wir bis jetzt nur ahnen, der Mode unterworfen waren, soll hier noch gar nicht in Anschlag gebracht werden. Dagegen müssen wir grossen Nachdruck darauf legen, dass wir die Namen dieser Künstler mit geringen Ausnahmen einzig durch die Aufschriften ihrer Werke kennen, wie der Zufall diese uns gerade erhalten hat, ohne Zusammenhang irgend einer Art. Die Literatur bietet uns über sie nur äusserst spärliche und gleichfalls durchaus vereinzelte Nachrichten. Wir entbehren also hier die Thatsachen für die äussere Geschichte, die Angaben über Zeit, Vaterland, Schule, so weit sie auf schriftlicher Ueberlieferung beruhen. Wir entbehren die Urtheile der Alten über die künstlerischen Eigenthümlichkeiten, das Verdienst des Einzelnen im Verhältniss zum Andern. Wir vermögen selbst aus den Werken über die höchste geistige Befähigung, das poetisch-künstlerische Schaffen, uns kein Urtheil zu bilden. Es fehlen uns also gerade alle die Elemente, aus denen wir vorzugsweise die Geschichte der übrigen Künstler zu entwickeln haben. Vielmehr müssen alle Thatsachen erst aus der Geschichte der betreffenden Denkmälerklassen gewonnen werden. Ueber die Münzstempelschneider ist zunächst nur der Numismatiker von Fach zu urtheilen befugt. Die Gemmenschneider verlangen eine von allgemeinem Kunstverständniss ganz unabhängige Bekanntschaft mit allem Detail der Bearbeitung geschnittener Steine. Bei den Vasenmalern ist aber an eine Geschichte so lange nicht zu denken, als die ersten Fundamentalsätze für eine Geschichte der Vasen überhaupt noch nicht gegen jeden Zweifel festgestellt sind. Bei jeder dieser Künstlerklassen sind also ganz besondere und eigenthümliche Vorkenntnisse und im Zusammenhange damit eine eigenthümliche Methode der Behandlung nöthig. Was aber schliesslich auf diese Weise gewonnen wird, bildet nicht einmal die Grundlage für die Geschichte der betreffenden Denkmälerklassen, sondern nur eine Ergänzung derselben, steht also mit dem, was die Geschichte der übrigen Künstler leisten soll, durchaus nicht auf gleicher Linie.

Ich glaube, dass es hiernach nicht nur erlaubt, sondern durchaus richtig wäre, diese untergeordneten Klassen von Künstlern von dem Plane der gegenwärtigen Arbeit gänzlich auszuschliessen. Doch würde diese Beschränkung vom Standpunkt der praktischen Nützlichkeit sicher angefochten werden: man würde einwenden, dass vor allen Dingen ein vollständiger Ueberblick über das gesammte Material der Künstlergeschichte nöthig sei, und darum selbst das an sich Unbedeutendere nicht gänzlich mit Stillschweigen übergangen werden dürfe.

Ich werde daher auch diesen Wünschen gerecht zu werden suchen, freilich nur innerhalb fest bestimmter Grenzen.

Zuerst ist bei der Aufnahme dieser Künstler an der Forderung festzuhalten, dass sie von denen höheren Ranges getrennt bleiben und nur neben diesen in gesonderten Klassen aufgeführt werden. Wir haben daher die Gemmenschneider, Münzstempelschneider, Vasenmaler ganz von einander unabhängig zu behandeln; und machen wir einmal Unterabtheilungen, so wird es sich aus der Beschaffenheit unserer Quellen von selbst rechtfertigen, dass wir ausserdem auch noch die Caelatoren als für sich bestehend betrachten. Sodann aber müssen wir aus den oben dargelegten Rücksichten auf eine systematische oder historische Bearbeitung auch nur der einzelnen Klassen für jetzt verzichten und uns darauf beschränken, die Namen der einzelnen Künstler zu sammeln, ihre Werke zu verzeichnen und kurz zu beschreiben, und, wo es möglich ist, die Zeit ihrer Entstehung anzugeben. Da es dabei vorzugsweise darauf ankommt, einen möglichst klaren Ueberblick über das vorhandene Material zu gewähren, so erweist sich für die äussere Darstellung keine Form passender, als die lexikalische nach den Namen der Künstler. Auf diese Weise begnügen wir uns allerdings, einzig und allein eine Vorarbeit zu liefern; sofern jedoch diese mit Gewissenhaftigkeit gemacht ist, wird dadurch wenigstens eine Grundlage für spätere Untersuchungen gewonnen sein. Zeigt sich dann dereinst, dass sich dieselben von der Richtung, welche wir in der Geschichte der Künstler höheren Ranges eingeschlagen haben, gänzlich entfernen, so wird von selbst die Nothwendigkeit allgemein anerkannt werden, auch das letzte äusserliche Band zu zerreissen und die zwei so ungleichartigen Hälften der Künstlergeschichte ganz von einander getrennt zu behandeln.

Eine eigenthümliche Stellung neben allen bisher genannten Künstlern haben die Architekten. Doch kann die nähere Bestimmung dieses Verhältnisses erst später gegeben werden. Für jetzt sind nur einige Bemerkungen darüber nothwendig, in welcher Weise sie in den Plan der vorliegenden Arbeit aufzunehmen sind. Zuerst müssen wir auch bei ihnen den Begriff des Künstlers festhalten und nehmen also nur diejenigen auf, welche sich durch Kunstbauten berühmt gemacht haben. Daraus folgt, dass wir die Mechaniker, Ingenieure, Militärarchitekten ausschliessen, obwohl sie im Alterthum, namentlich nach Vitruv's Bestimmungen, unter der Benennung Architekten mit eingeschlossen wurden. Bei ihnen sind die künstlerischen Anforderungen durchaus untergeordnet oder fallen gänzlich weg, und sie können daher für uns nur dann Bedeutung haben, wenn sie durch neue Erfindungen in Technik und Construction auch auf die Entwickelung der Kunst Einfluss gewinnen. Sodann müssen wir hinsichtlich derjenigen Architekten, welche nur aus Inschriften bekannt sind, die nicht einem wirklichen Bauwerke angehören, dieselben Grundsätze festhalten, welche wir für die Bildhauer und Maler aufgestellt haben. Auf diese Weise werden allerdings die Architekten, welche überhaupt aufgenommen werden dürfen, auf eine sehr kleine Zahl beschränkt. Selbst über diese aber haben wir nur geringe Nachrichten ohne eigentlichen Zusammenhang, die ihre Bedeutung erst dann erhalten werden, wenn sie mit den noch vorhandenen Resten in Verbindung gebracht werden können. Die Erforschung der Bauwerke

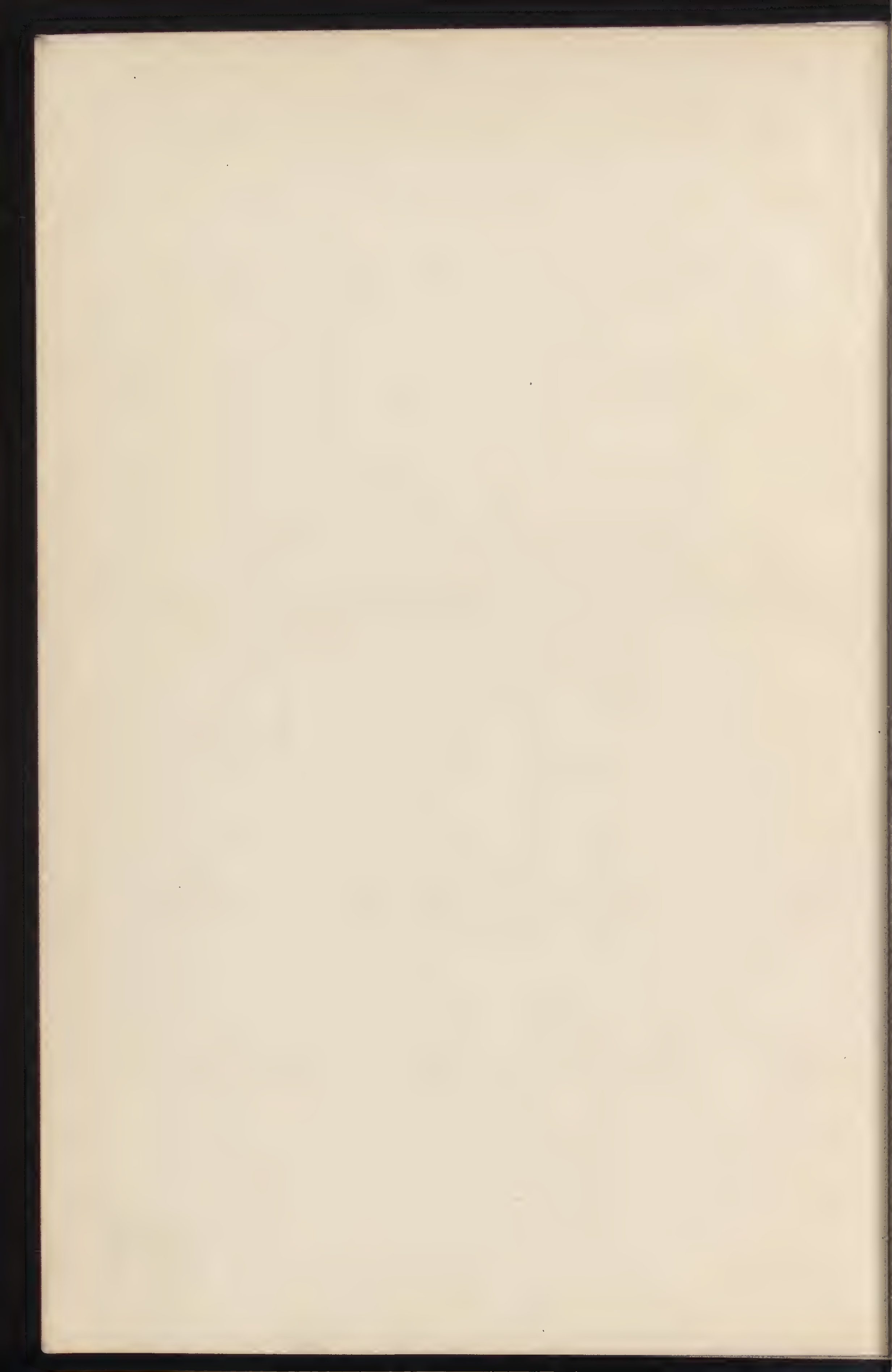
verfolgt aber bis jetzt mehr den Zweck, die verschiedenen Bauordnungen systematisch zu ergründen, eine Theorie derselben aufzustellen, als auf historischem Wege ihre Entwickelung nachzuweisen. Ich bin daher weit entfernt, den schriftlichen Nachrichten über die Architekten ihre Wichtigkeit für die Geschichte der Architektur abzusprechen. Nur daran muss ich zweifeln, dass schon jetzt der Zeitpunkt gekommen sei, um sie für diesen Zweck in ihrem ganzen Umfange zu würdigen und durchgreifend zu benutzen. Aus diesem Grunde bescheide ich mich, auch hier nur eine Vorarbeit zu liefern, und stelle zunächst den vorliegenden Stoff in einem alphabetischen Verzeichnisse der Architekten zusammen. Ausserdem wird es jedoch möglich sein, auch jetzt schon einen Schritt weiter zu gehen und eine systematisch historische Gliederung des Stoffes in wenigen allgemeinen Zügen zu versuchen. Durch einen solchen Versuch wird es freilich noch nicht gelingen, wichtige Fragen zu einer endgültigen Entscheidung zu bringen. Wohl aber dürfen wir hoffen, dass manche Aufgabe in schärferer Fassung vor unsere Augen treten wird und dadurch auch ihrer Lösung um so schneller und sicherer entgegengeführt werden kann.



Die am Rande des Textes dieser zweiten Auflage befindlichen Ziffern bedeuten die Seitenzahlen der ersten Auflage.



Die Bildhauer.



Erster Abschnitt.

Die Sage und die ältesten Künstlergruppen bis gegen Ol. 60.

Von dem ersten Ursprunge der Kunst haben wir keine geschichtliche Nachricht erhalten. Rohe Versuche, welche noch damit kämpften, die Schwierigkeiten des gemeinen Handwerkes zu überwinden, verdienen nicht einmal in der Gestalt der Sage zur Kenntniss der Nachwelt zu kommen. Als aber diese Versuche zu einer Art von Selbständigkeit gelangt waren, so dass sie einigermassen auf den Namen der Kunst Anspruch machen durften, war natürlich die Kunde von den ersten Anfängen längst vergessen. Doch die Sage zeigt sich stets geschickt, die Lücken der Geschichte auszufüllen, und so war auch hier leicht ein Ausweg gefunden. Von wem anders, als von den Göttern konnte die Kunst zu den Menschen gelangt sein? Die ersten Kunstwerke, die Götterbilder, fallen vom Himmel; Götter oder göttliche Wesen arbeiten auf der Erde. Endlich aber treten die Götter mit den Sterblichen selbst in Verbindung und theilen ihnen die Geheimnisse der Kunst mit. Jetzt erst wird es möglich, die Kunde von jedem weiteren Fortschritte zu bewahren; und mag sich uns auch diese Ueberlieferung noch eine Zeit lang in dem Gewande der Sage darstellen, so ist es doch von diesem Punkte an Pflicht der Geschichtschreibung, selbst diese mit wachsamem Auge zu verfolgen, und nach der geschichtlichen Wahrheit zu forschen, die in ihr enthalten ist. Wir beginnen deshalb die Geschichte der Künstler mit einem Namen, der noch mitten in der Heroenwelt der Griechen erscheint und daher vielmehr den vornehmsten Heros der Kunstsage bezeichnet, als eine wirkliche Persönlichkeit, welche sich etwa am Anfange der Geschichte über ihre Umgebung bedeutend erhoben und der Kunst neue Bahnen eröffnet hätte. 13

Daedalos.

Schon die Alten haben es eingesehen, dass der Name der Person von der Thätigkeit derselben abgeleitet war: Daedalos ist der kunstreiche Arbeiter, 14

der Künstler[1]). Die Sage geht noch einen Schritt weiter und macht ihn zum Sohn oder Enkel des Eupalamos oder Palamaon[2]), des tüchtigen Handarbeiters: denn die Kunst ist eine Tochter des Handwerkes. Weniger auf die Kunst, als auf den Ruhm und die Klugheit des Künstlers bezieht es sich, wenn als Eltern des Daedalos Euphemos und Phrasimede genannt werden[3]). Einer andern Genealogie liegt offenbar die Absicht zu Grunde, seinen Ruhm mit dem der herrlichsten Geschlechter zu verbinden, denen Athen die Grundlagen seiner Verfassung und damit seiner Cultur verdankt. Deshalb heisst er Sohn oder Enkel des Metion, der, wie Eupalamos, Sohn des Erechtheus genannt wird[4]); so ferner Sohn der Merope, einer Tochter desselben Königs, und darum wieder Vetter des Theseus[5]); endlich Sohn der Alkippe, die wir aus attischen Mythen als Tochter der Agraulos kennen[6]). — Allen diesen Abstammungen zufolge ist also sein Vaterland Athen; und Athen ist auch sonst in der Sage der Ausgangspunkt seines Ruhmes[7]). Wird er aber daneben ausnahmsweise als Kreter[8]) bezeichnet, so erklärt sich dies hinlänglich aus seinem Aufenthalte auf dieser Insel. Aber sein Ruf war weit verbreitet; und um seine Thätigkeit an so vielen weit von einander entfernten Orten zu erklären, kam man zu der Annahme, dass er ein unstätes Wanderleben geführt habe. Was wir darüber erfahren, hat in den verschiedenen Sagen, wenigstens in den Hauptpunkten, eine feste übereinstimmende Gestalt angenommen. Die Ausführung in allen Einzelnheiten ist natürlich für die Kunstgeschichte ohne Bedeutung und kann daher hier übergangen werden.

Daedalos muss Athen wegen eines Verbrechens verlassen: er ermordet seinen Neffen Talos, Kalos oder Perdix, weil dieser durch die Erfindung
15 des Zirkels und der Säge den Künstlerruhm des Oheims zu verdunkeln drohte[9]). So gelangt er nach Kreta, wo er für Minos und zum Verderben desselben für Pasiphaë und Ariadne thätig ist[10]). Dies zwingt ihn zu neuer Flucht, und er wendet sich nach Sicilien zum König Kokalos[11]), oder erreicht, sei es direkt, sei es auf einem Umweg über Sardinien[12]), Cumae in Campanien[13]), von wo sich sein Ruf über einen grossen Theil Italiens erstreckte[14]). Andere Sagen lassen ihn aus Kreta wieder nach Athen zurückkehren[15]) oder nach seiner Flucht in Theben und Pisa thätig sein[16]). In keiner Verbindung aber mit der Geschichte

---

[1]) Paus. IX, 3, 2. [2]) Paus. l. l. Apoll. III, 15, 9. Schol. Plat. rep. VIII, p. 529. Suidas, s. v. *Πέρδικος ἱερόν*. Hyg. fab. 244. 274. [3]) Schol. Plat. l. l. Hyg. fab. 39. Serv. ad. Virg. Aen. VI, 14. [4]) Plat. Jo p. 533. Apoll. l. l. Paus. VII, 4, 5. Diod. IV, 76. Schol. Soph. Oed. Col. 463, wo als Mutter Iphinoë genannt wird. [5]) Plut. Thes. 19. [6]) Apoll. l. l. [7]) Vgl. Philost. sen. imagg. I, 16. [8]) Eust. ad Il. Σ 592. Gortynius aliger: Auson. Mosella 301. [9]) Apoll. III, 1, 4; 15, 9. Paus. I, 21, 4; 26, 4; VII, 4, 5. Suid. l. l. Hygin. fab. 39; 244. Serv. l. l. Ueber die mythologische Bedeutung dieser Erzählung vgl. Mercklins Abhandlung über die Talossage in den Schriften der Petersburger Akademie 1851. [10]) Ausser den angef. Stellen auch Paus. VIII, 53, 8. Strabo X, p. 477. [11]) Herod. VIII, 170. Phot. Bibl. p. 135 Bekk. Theon. progymn. p. 16 Heins. Schol. Pind. Nem. IV, 95. Schol. Il. *B* 145. Eust. ad Il. *P* 220, wo den Töchtern des Kokalos fälschlich die Ermordung des Daedalos anstatt des Minos schuldgegeben wird. Ovid. Met. VIII, 159 sqq. Hyg. fab. 40; 44. [12]) Paus. X, 17, 4. Diod. IV, 30. Serv. ad Virg. Aen. VI, 14; Georg. I, 14. [13]) Virg. und Serv. l. l. Sil. Ital. XII, 102. [14]) Paus. VII, 4, 7. Die Japygier betrachten Daedalos als ihren Stammvater: Strabo VI, p. 279. Eust. ad Dion. Perieg. 379. Mart. Capell. VI. [15]) Plut. Thes. 19. Hygin. fab. 40. [16]) S. n. 6 u. 7 seiner Werke und Schol. Arist. Nub. 508.

der bisher erwähnten Wanderungen stehen die Nachrichten von einem Aufenthalte des Daedalos in Aegypten, über welche weiter unten gesprochen werden muss.

Von der weitern Verbreitung seines Namens erhalten wir nur durch die Erwähnung einzelner Werke Nachricht, und wir thun daher gut, hier zunächst das Verzeichniss derselben folgen zu lassen, wobei namentlich Pausanias unser Führer ist. Es sind folgende:

1) Ein Xoanon der Britomartis (Artemis) zu Olus auf Kreta (Paus. IX, 40, 2), auf welches sich auch wohl die Worte Solin's (11) beziehen: ea aedes ostentat manus Daedali.

2) Ein Xoanon der Athene zu Knosos auf Kreta (Paus. ib.).

3) Ein kleines Xoanon der Aphrodite, unten in Hermenform auslaufend, aber mit Armen gebildet, da Pausanias (ib.) berichtet, die rechte Hand sei beschädigt. Er meint, Ariadne habe es von Daedalos zum Geschenk erhalten und nachher von Hause mit weggenommen, Theseus aber, als er Ariadne verlassen, in Delos geweiht, um nicht dadurch an sie erinnert zu werden.

4) Ein Holzbild der Aphrodite erwähnte laut der Bemerkung des Aristoteles (de anima I, 3) auch Demokrit wegen des eingegossenen Quecksilbers, das dem Bilde Bewegung verleihen sollte. Da Pausanias von diesem freilich unerklärten Mechanismus schweigt, so wird es wohl von dem delischen Bilde zu unterscheiden sein. 16

5) Trophonios zu Lebadea in Böotien (Paus. ib. und IX, 39, 8).

6) Herakles in Theben (Paus. ib. und IX, 11, 4). Daedalos soll es dem Herakles geweiht haben zum Danke für die Beerdigung des Ikaros. Auf dieselbe Veranlassung wird aber auch

7) ein Herakles zu Pisa von Apollodor zurückgeführt (II, 6, 3. vgl. Hesych. s. v. πλῆξαι). Von diesem Bilde berichtet die Sage, Herakles habe es in der Nacht für lebendig gehalten und deshalb mit einem Steine darnach geworfen.

8) Ein anderes von Daedalos dem Herakles geweihtes Bild hatte nach Pausanias Meinung früher auf der Grenze zwischen Messene und Arkadien gestanden (VIII, 35, 2).

9) Auch ein nacktes Xoanon des Herakles zu Korinth (Paus. II, 4, 5) ward dem Daedalos beigelegt.

10) Weihgeschenke von den Argivern im Heraeon (bei Argos) aufgestellt, so wie:

11) ein Bild, welches Antiphemos aus Omphake nach Gela versetzt hatte, waren schon zu Pausanias Zeit zu Grunde gegangen (IX, 40, 4; VIII, 46, 2).

12) Zu Athen aber sah er noch unter den Weihgeschenken des Erechtheum einen Klappstuhl, welchen Sillig ohne Grund für ein Bronzewerk erklärt (I, 27, 1).

Endlich wird in dem Periplus des Skylax (p. 321 der Ausgabe von Gail, die mir leider nicht zur Hand ist) ein grosser Altar des Poseidon erwähnt, welcher sich auf der äussersten Spitze des Vorgebirges von Solus an der Westküste von Mauretanien befand: wahrscheinlich ein alterthümliches Kunstwerk,

auf welches in Ermangelung näherer Kenntniss der Name des Daedalos übertragen ward. Anstoss muss es erregen, wenn es heisst, dass daran menschliche Bilder (ἀνδριάντες), Löwen und Delphine gemalt (γεγραμμένοι) gewesen seien. Doch bedarf es nur einer geringen Veränderung (γεγλυμμένοι), um aus den Bildern Reliefs zu machen.

17 Die bisher genannten Werke legte wenigstens das Alterthum mit Bestimmtheit dem alten Daedalos bei. Zweifelhafter ist es bei den folgenden:

1) Eustathius (ad Dion. Perieg. 793) fand bei Arrian ein bewundernswerthes Bild (θαυμαστὸν ἄγαλμα) des Zeus Stratios zu Nikomedia in Bithynien als ein Werk des Daedalos erwähnt. Nun wäre es zwar nicht wunderbar, wenn sich die Sage von dem älteren Künstler auch nach Kleinasien verbreitet hätte. Aber zu Ephesos hat sich die Basis von einem Werke des jüngeren Daedalos gefunden, der gegen Ol. 95 lebte und daher mit grösserem Rechte für den Künstler dieses Zeusbildes gehalten werden darf. Dasselbe gilt

2) von einem Werke (einem Artemisbilde?) zu Monogissa in Karien, von dem in einer lückenhaften Stelle des Stephanus Byzantius (s. v. Μονόγισσα) die Rede ist.

3) Derselbe (s. v. Ἠλεκτρίδες νῆσοι) berichtet ferner, dass auf den Bernsteininseln zwei Bildsäulen des Daedalos und Ikaros sich befinden. Allein er sagt nicht ausdrücklich, dass sie Werke des Daedalos seien.

4) Endlich ist hier von dem Chortanze zu handeln, welchen Daedalos der Ariadne verfertigt haben soll. Homer nemlich lässt den Hephaestos auf dem Schilde des Achilles einen Chor bilden: τῷ ἴκελον, οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ (Il. Σ 591), Pausanias aber führt diesen Chor als ein Relief in Marmor unter den Werken des Daedalos an (IX, 40, 3). Trotz dieser Autorität hat man indessen gezweifelt, sowohl ob das von Pausanias erwähnte Relief von der Hand des Daedalos sei, als auch ob man bei den Worten des Homer überhaupt an ein Kunstwerk zu denken habe. Und mit Recht. Was zuerst den Sprachgebrauch von ἀσκέω anlangt, so führt Thiersch (Ep. Anm. S. 19) zwar an, dass es Homer bei der Verfertigung eines Bogens, Bechers, eines Thrones anwendet. Damit lässt sich indessen der Ausdruck χορὸν ἤσκησεν nicht vergleichen. In den angeführten Beispielen ist es immer ein Stoff, eine Sache, die bearbeitet wird, hier dagegen eine Handlung, welche dargestellt werden soll. Der Dichter hätte demnach hinzufügen müssen, von welcher Art das Werk gewesen, an dem der Chor gebildet war, welchem Zwecke es dienen sollte. Denn dass Daedalos den Chor rein als ein für sich bestehendes Kunst-
18 werk gebildet haben sollte, widerspricht der Weise homerischen Lebens. Was bei Homer von kunstreicher Arbeit erwähnt wird, befindet sich an Geräthen, Waffen u. s. w., dient also einem praktischen Zwecke oder ist dem Cultus der Götter geweiht. Eben darum erregen auch die Worte καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ noch besonderen Anstoss. Was sollte Ariadne mit dem Chortanze thun, wozu sollte er ihr dienen? Dies hinzuzufügen hätte Homer sicher nicht unterlassen, sofern er von einem Kunstwerke spräche. Gewiss richtiger ist daher die Erklärung, welche Eustathius und die Scholien zu der betreffenden Stelle der Ilias geben: Daedalos habe den Chor eingeübt, welcher von Ariadne, Theseus und dessen Begleitern nach der Besiegung des Minotauros und der Befreiung

aus dem Labyrinth aufgeführt ward. Dieser Chortanz hatte im Alterthum eine grosse Berühmtheit, wenn auch nicht immer Daedalos als Ordner desselben genannt wird. Um uns einen deutlichen Begriff davon zu machen, genügt ein Blick auf die berühmte von A. François entdeckte Vase des Ergotimos und Klitias (Mon. dell' Inst. IV, t. 56). Dennoch ist vielleicht die Deutung vorzuziehen, welche Müller (Handb. § 64) mit einigen alten Erklärern den Worten des Homer giebt: dass χορός einen Tanzplatz, eine Art Orchestra bezeichne, welche Daedalos der Ariadne eingerichtet habe. Was nun endlich das Marmorrelief bei Pausanias anlangt, so liegt schon in dem Stoffe der Beweis gegen vorhomerisches Alter, in welchem von Marmorarbeit sich nicht die geringste Spur findet. Das Relief mochte immerhin eine alte Darstellung des sogenannten Daedalischen Chors sein: höchstens aber war es dann das Werk eines späteren Daedaliden.

Architektonische Werke des Daedalos kennen wir vorzüglich durch die Erzählung des Diodor (IV, 78). Es sind:

1) die Kolymbethra, eine Art Emissar, durch den sich der Fluss Alabon bei Megaris in Sicilien ins Meer ergoss;

2) die Befestigung von Agrigent;

3) warme Bäder bei Selinunt;

4) der Unterbau des Tempels der Aphrodite auf dem Berge Eryx. In diesen Tempel soll Daedalos eine in Gold nachgebildete Honigscheibe geweiht haben.

Andere Werke in Sicilien waren zu Diodors Zeit schon zu Grunde gegangen; dagegen erwähnt er (IV, 30) als noch vorhanden:

5) viele grosse Werke, in Sardinien im Auftrage des Iolaos ausgeführt. 19 Endlich

6) legt ihm die italische Sage die Gründung des Apollotempels von Cumae bei (Virg. Aen. VI, 19 und Serv. ad h. l. Sil. Ital. XII, 102).

[7) das knosische Labyrinth hat wahrscheinlich nie in der Wirklichkeit, sondern nur im Mythus existirt. Zwar führen es Plinius (36, 85) und Diodor (I, 61; 97; vgl. IV, 77) sogar mit Bestimmtheit auf das aegyptische Vorbild zurück: aber auch sie nennen es spurlos verschwunden (vgl. Hoeck's Kreta I, S. 56 flgd). — Aus andern Gründen, die weiter unten angegeben werden sollen, kann ich

8) die Vorhalle des Hephaestostempels zu Memphis, so wie ein hölzernes Bildniss des Künstlers, das von ihm selbst gemacht und in demselben Tempel aufgestellt sein sollte (Diod. I, 97), nicht für ein Werk des griechischen Daedalos gelten lassen].

Aus dieser Zusammenstellung sehen wir, dass im eigentlichen Griechenland sich die Thätigkeit des Daedalos von Athen zunächst nach Boeotien, Theben und Lebadea, verbreitet. In Plataeae scheint ein Fest, Daedala genannt, wenigstens nach der Angabe des Pausanias[1]) mit dem Künstler nichts gemein zu haben. Im Peloponnes dagegen finden wir ihn wieder zu Korinth und Argos, dann in Pisa und bei Messene. An allen diesen Orten sind es statuarische

[1]) IX, 3, 2. vgl. Hesych. s. v. Δαιδάλου ποίημα.

Werke, an die sich sein Name knüpft, während ihn in Kreta wenigstens der Mythus auch mit Bauwerken in Verbindung bringt. In Sicilien, Sardinien, Italien überwiegen dagegen diese letzteren und nur ein Bildwerk in Gela wird daneben erwähnt. Wir haben bereits gesehen, dass die Sage die Gegenwart des Daedalos an den meisten dieser Orte durch die Geschichte seiner Wanderungen erklärt hat. Dieser Ausweg steht der Sage wohl an. Nur darf man von uns nicht verlangen, dass wir sie wörtlich als geschichtliche Wahrheit anerkennen sollen. Vielmehr dürfen wir annehmen, dass der Zusammenhang der Erzählung sich erst aus einer Vereinigung ursprünglich getrennter Erscheinungen entwickelt hat; dass, wo an verschiedenen Orten Verwandtes sich zeigte, die
20 Sage dieses alles auf die e i n e Person des Daedalos übertrug, dass also nicht die Einheit des Künstlers, sondern die Verwandtschaft und Uebereinstimmung der Kunstgattung das Ursprüngliche war. Unsere Aufgabe ist es daher, zu ermitteln, worin diese Eigenthümlichkeit daedalischer Kunst bestanden habe.

Der S t o f f daedalischer Bildwerke, wo er ausdrücklich genannt wird, ist immer Holz: darin also unterscheiden sie sich nicht von andern Werken der ältesten griechischen Kunst. Die goldene Honigscheibe auf dem Eryx ist mir als alt-daedalisches Werk zu verdächtig, um daraus einen Schluss auf Metallarbeit des Daedalos zu ziehen [1]. — Auch im T e c h n i s c h e n erfahren wir nichts von besonderen Eigenthümlichkeiten. Die Werkzeuge, deren Erfindung die Sage dem Daedalos beilegt: Säge, Axt, Bleiloth, Bohrer, Leim, Fischleim [2] bilden die fabrica materiaria, die Werkstatt des Handwerkers, beweisen also noch wenig für Fortschritte der Kunst.

G e g e n s t ä n d e der Darstellung sind vorzugsweise die Bilder der Götter, zu denen auch Herakles zu zählen ist. In welcher Gestalt sie aber gebildet waren, erfahren wir nur bei zweien: der Herakles zu Pisa war nackt, die Aphrodite zu Delos endigte unten in Gestalt einer Herme.

Wichtiger als diese Nachrichten ist uns, was die Alten im Allgemeinen als Kennzeichen daedalischer Werke angeben. Am häufigsten nun hören wir an ihnen die täuschende Lebendigkeit rühmen: sie scheinen zu leben, Herakles wirft mit einem Steine nach seinem Abbilde; man muss die Bilder fesseln, damit sie nicht entlaufen [3]. Alle diese Lobsprüche haben natürlich nur einen Sinn, wenn wir sie auf die vorhergehende, nicht auf die nachfolgende Zeit beziehen. Denn auch ohne das Zeugniss des Plato [4] würden wir es glauben, dass zu seiner Zeit ein Künstler sich lächerlich gemacht haben würde, wenn er in der Weise des Daedalos hätte arbeiten wollen. Vor der Zeit des Daedalos aber ward die menschliche Figur mit geschlossenen Füssen, eng anliegenden
21 Armen und, obschon dies weniger glaublich klingt und schwerlich durchgängig der Fall war, mit geschlossenen Augen gebildet. Er nun öffnete dieselben, löste die Arme vom Körper los und liess die Füsse ausschreiten. [5] Diese Neue-

---

[1]) Ueber *χρυσὸν* bei Kallistr. Stat. 8 vgl. die Note von Jacobs. [2]) Plin. 7, 198. Seneca ep. 90. vgl. Varro fr. p. 325. ed. Bip. [3]) Plato Meno p. 97. Arist. Polit. I, 4. Lucian Philops. 19. nebst den Schol. Hesych s. v. *Δαιδάλεια*. Schol. Eur. Hec. 838. [4]) Hipp. maior. p. 382. vgl. Arist. orat. Platon. I. T. II, p. 30. ed. Jebb. [5]). Schol. Plat. Men. p. 97. Suid. s. v. *Δαιδάλου ποιήματα*.

rungen mussten allerdings in jener ältesten Zeit eine überraschende Wirkung hervorbringen und erklären hinlänglich das Staunen über die Lebendigkeit der Bilder. Im Uebrigen mochten sie, wie Pausanias[1]) sich ausdrückt, noch ziemlich wunderlich anzuschauen sein, gleichwohl aber selbst aus ihnen schon eine gewisse Gottbegeisterung hervorleuchten.

Da unsere Nachrichten nicht weiter in Einzelnes eingehen, so bleibt unsere Kenntniss freilich sehr oberflächlich. Aber dennoch genügt sie, eine Thatsache von grosser Bedeutung in klares Licht zu stellen, nemlich die gänzliche Verschiedenheit daedalischer und aegyptischer Kunst[2]). Zwar könnten wir uns schon an dem Zeugnisse des Pausanias[3]) genügen lassen, der alt-attische, aeginetische, aegyptische Werke bestimmt von einander scheidet. Wir könnten uns ferner darauf berufen, dass ein geübtes Auge nimmer ein aegyptisches und ein altgriechisches Werk verwechseln wird. Aber die Nachrichten über Daedalos geben uns die positiven Kennzeichen zur Unterscheidung seiner und der aegyptischen Kunst an. In den Bildern der Aegypter liegen die Arme am Körper an; keines derselben ist mit freistehenden, rund herum ausgearbeiteten Schenkeln[4]) gebildet, sondern *τὼ πόδε ζευγνύντες καὶ ὥσπερ ἑνοῦντες ἱστᾶσιν*[5]). Da also Daedalos die griechische Kunst gerade von denjenigen Fesseln frei machte, in denen die aegyptische bis an ihr Ende verharrte, so wäre es höchstens noch möglich, einen Einfluss der einen auf die andere in vordaedalischer Zeit anzunehmen, in der aber Steifheit und Unbeholfenheit diesen Einfluss noch keineswegs mit Nothwendigkeit beweisen. Sonach wird es hinlänglich gerechtfertigt sein, wenn wir die Wanderungen des Daedalos nach Aegypten für durchaus zweifelhaft erklären. Diodor erhielt seine Nachrichten darüber von den aegyptischen Priestern seiner Zeit. Wir wollen diese nicht des absichtlichen Be- 22 trugs anklagen: aber gewiss täuschten sie sich selbst. Sie fanden in Verbindung mit ihrem Hephaestos einen Dämon oder Menschen, dessen Name eine mit dem griechischen Daedalos übereinstimmende Bedeutung haben mochte; und dies war ihnen Grund genug, beide für eine und dieselbe Person zu halten. Wir würden die Einheit, wenigstens der Idee, zugeben, wenn der griechische Hephaestos, wie er einmal bei Pindar und auf einem Vasenbilde Daedalos heisst, auch sonst einen Daedalos neben oder unter sich hätte. Der griechische Künstler aber hat selbst in der mythologischen Ausbildung seiner Geschichte nirgends etwas mit dem Feuergotte zu thun: seine doppelte Thätigkeit erstreckt sich nur auf Holzbilder und Bauwerke, nirgends auf Metallarbeit.

Wir haben bis jetzt den Daedalos vorzugsweise als Bildner im Auge gehabt, und wurden dazu durch die Natur unserer Quellen von selbst veranlasst. Die Bauwerke führen uns aus Hellas nach den westlichen Niederlassungen, und diese Scheidung der verschiedenen Kunstthätigkeit nach den verschiedenen Ländern erscheint auffallend genug, um eine besondere Veranlassung dafür zu vermuthen, doch sind wir nicht im Stande, sie nachzuweisen. Die Persönlichkeit des Künstlers bleibt indessen auch hier dieselbe, die uns namentlich in der

---

[1]) II, 4, 5. [2]) Vgl. darüber auch Roulez sur le mythe de Dédale considéré par rapport à l'origine de l'art grec. Bruxelles 1835. [3]) VII, 5, 5. [4]) *περισκελὲς*, Schol. Luc. Philops. 19. [5]) S. die Erklärer zu Diod. I, 89.

mythologischen Ausbildung der Sage überall entgegentritt. Er ist ein wahrer Odysseus in der Kunst, voll neuer Gedanken, sinnig im Erfinden, gewandt im Ausführen, und jede Schwierigkeit scheint, weit entfernt ihm Verlegenheiten zu bereiten, vielmehr stets von Neuem ihm die Veranlassung darzubieten, durch Ueberwindung derselben zu überraschen und zu glänzen.

Natürlich hat diese ganze Gestaltung der Persönlichkeit für die Künstlergeschichte keinen besonderen Werth. Denn wie schon bemerkt ist, die Person gehört der Sage an, und die Thatsachen, die in ihr verkörpert erscheinen, liegen weit aus einander, dem Raume wie der Zeit nach. Leider ist ihr keine weitere Ausbildung zu Theil geworden. Stände Daedalos in einem Kreise von Künstlern, wie Odysseus in der Mitte einer Reihe von Helden, so würde sich trotz aller poetischen Ausschmückung doch manches Factum, mancher Gegensatz in der Kunstübung der mehr historischen Zeit wenigstens im Keime nachweisen 23 lassen. Aber, den einzigen Talos ausgenommen, erscheint nirgends ein Künstler neben ihm (denn über Smilis s. unten); man hat auf ihn allein fast alles übertragen, was überhaupt von den Anfängen griechischer Kunst bekannt war. Dazu kommt aber, dass die Sage ihre hauptsächlichste Ausbildung von Athen aus und dadurch ein wesentlich attisches Gepräge erhielt. So wird Daedalos vorzugsweise Stammvater der attischen Kunst: *οἱ ἀπὸ Δαιδάλου* und *ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ* ist namentlich bei Pausanias vollkommen gleichbedeutend. Wir aber gerathen dadurch in die Verlegenheit, dass wir, wo eine Nachricht mit dem Namen des Daedalos verbunden ist, fast nie mit Sicherheit zu unterscheiden vermögen, ob wir es mit den Anfängen griechischer Kunst überhaupt oder speciell der attischen zu thun haben. Wir ziehen es vor, lieber diese Schwierigkeit ohne Hehl einzugestehen, als noch länger durch schwankende Vermuthungen feinere Unterschiede feststellen zu wollen. Die Begrenzung der daedalischen Kunst gegen die historische Zeit wird sich uns in den spätern Untersuchungen von selbst ergeben.

Hier mögen zunächst zwei Künstler folgen, von denen der eine mehr der Sage, als der Geschichte, der andere umgekehrt mehr der Geschichte, als der Sage angehört.

Epeios,

Sohn des Panopeus, ist aus Homer als der Verfertiger des hölzernen Rosses bekannt, mit dessen Hülfe Troja erobert ward. Nicht deshalb aber verdient er hier genannt zu werden, sondern weil Plato[1]) ihn neben Daedalos und Theodoros von Samos als Künstler (*ἀνδριαντοποιός*) anführt und Pausanias[2]) ihm sogar ein Xoanon des Hermes beilegt, das er zu Argos sah. Diese Angaben beweisen wenigstens, dass die Kunst schon in sehr alter Zeit auch in Argos geübt ward, und es ist möglich, dass sich dort die Künstlersage an den Namen des Epeios knüpfte; doch stehen die ältesten uns bekannten Künstler aus Argos mit ihm nicht in einem Schulzusammenhange, wie er sich bei den Daedaliden bis tief in die historische Zeit hinab findet.

Dibutades [Butades].

ein Töpfer aus Sikyon, soll zu Korinth die Plastik, das Bilden in weichen

1) Jo p. 533 A. 2) II, 19, 6.

Massen, namentlich Thon, erfunden haben. Plinius [1]) und ähnlich Athenagoras [2]) 24 geben uns davon folgende märchenhafte Erzählung: Die Tochter des Dibutades [3]) wünscht das Bild ihres verreisenden Geliebten in seiner Abwesenheit zu bewahren. Sie macht daher beim Scheine der Lampe einen Schattenriss des Gesichtes an der Wand. Diesen füllt der Vater wegen der unverkennbaren Aehnlichkeit mit Thon aus und bildet so das erste Relief, das er mit den übrigen Töpferwaaren im Ofen brennt. Dieses Portrait soll sich im Nymphaeon zu Korinth bis zur Zerstörung durch Mummius erhalten haben. Weiter erzählt Plinius: „Es ist eine Erfindung des Dibutades, Röthel (zum Thon) hinzuzuthun oder aus rother Thonerde zu bilden. [4]) Auch setzte er zuerst Masken (personas) auf die äussersten Hohlziegel der Dächer, und nannte dies anfänglich Prostypa, Bas-reliefs. Nachher machte er auch Ectypa, Haut-reliefs. Daraus sind auch die Tempelgiebel entstanden; und ihretwegen (der Plastik wegen) heissen die in ihr thätigen Künstler „Plasten".

Unter diesen Nachrichten mag allerdings die Erzählung von dem ersten Portrait erst aus dem wirklich vorhandenen Werke entstanden sein. Dagegen liegt in dem Namen des Dibutades selbst durchaus keine Veranlassung, ihn für mythisch oder erfunden zu halten. Freilich vermögen wir eben so wenig ihn auf einen festen Zeitpunkt zurückzuführen. Die historische Sage musste ihm vor Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth, Ol. 29, seinen Platz anweisen, indem damals durch die Begleiter des Demaratos, Eucheir und Eugrammos, die Plastik nach Italien gebracht sein soll [5]); und diese Zeitbestimmung mag auch unangefochten bleiben. — Eben so schwer ist es aber ferner, zu unterscheiden, ob sich die übrigen Nachrichten überall auf die erste Erfindung oder deren weitere Vervollkommnungen beziehen. In einem Punkte erhält Plinius eine Bestätigung durch Pindar, indem auch dieser [6]) den Korinthern die Erfindung des Giebels beilegt [7]). Für die Künstlergeschichte ist zunächst die Thatsache von Bedeutung, dass die Thonbildnerei, die Mutter der Erzbildnerei, in alter Zeit zu Korinth und auch wohl in Sikyon, der Vaterstadt des Dibutades, 25 durch ihn sich zu selbstständiger Anerkennung emporarbeitete.

Um nun zur eigentlichen Geschichte der Künstler zu gelangen, sind wir genöthigt, einen Sprung bis in die vorgerückte historische Zeit, bis gegen das Jahr 600 v. Chr., die 40—50ste Olympiade, zu wagen: einen Sprung, vor dem die meisten neueren Forscher so zurückgeschreckt sind, dass sie alles aufgeboten haben, die ältesten Künstlerfamilien mindestens bis zum Anfange der Olympiaden hinauf zu rücken. Während die Unzulänglichkeit dieser Annahme erst durch eine Reihe einzelner Untersuchungen später bewiesen werden soll,

---

[1]) 35, 151. [2]) leg. pr. Chr. 14. p. 59. [3]) Athenagoras macht aus κόρη, Mädchen, einen Eigennamen, und Walz (Philolog. I, S. 550) will Kore als solchen gelten lassen. [4]) ex rubra creta cod. Bamb.; vgl. Isidor. orig. XX, 4, 3. [5]) Plin. l. l. Ueber sie ist erst bei den Anfängen der Kunst in Italien zu handeln. [6]) Ol. XIII, 21. [7]) Vgl. Welcker alte Denkm. I, S. 3 und 11.

sei hier im Allgemeinen zunächst folgendes bemerkt. Der Beginn der Künstlergeschichte ist streng zu scheiden von dem Beginne der Kunstgeschichte. Dass die letztere in höhere Zeiten hinaufreicht, unterliegt keinem Zweifel: Homers Gedichte lehren es unwidersprechlich. Ja die Betrachtung homerischer Kunstwerke, namentlich des Schildes und seiner streng künstlerischen Composition, kann auf den Verdacht führen, dass die Kunst in jener Zeit auf einer Stufe gestanden, von der sie in der nächstfolgenden Epoche wieder herabgegangen, wie ja auch in der Poesie die Cykliker den Homer nicht mehr erreichten. Diesen Punkt näher zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Genug, wie man die nachhomerischen Dichter nach ihm Homeriden genannt hat, so hiessen die Nachfolger des Daedalos so lange Daedaliden, als nicht ein neuer Anlass zu lebendigerer Entfaltung der Kunst gegeben ward. Erst als die Kunstübung ihre Gleichartigkeit verlor, als durch die Bearbeitung neuer Stoffe, Metalle, Marmor, Elfenbein u. a. sich die Stylarten der Kunst vervielfältigten, als zu gleicher Zeit die Literatur so weit vorgeschritten war, dass sie historische Nachrichten in grösserer Menge zu bewahren vermochte, treten aus der Gattung einzelne Namen hervor. Der Zusammenhang der einzelnen Person mit der Gattung macht sich aber zunächst noch vielfältig in Geschlechtsregistern geltend: eine Reihe von Künstlern heissen Söhne oder Schüler des Daedalos, d. h. sie gehen aus der Kunstschule oder Innung hervor, die in Daedalos ihren Begründer erkennt. Besonders aber musste der Name des Einzelnen hervortreten, wenn er unabhängig von diesem Zunftzusammenhange an einem neuen Orte neue Bahnen brach. Und in der That stehen die Künstler, welche wir zunächst zu behandeln haben, ausserhalb des Kreises der Daedaliden. Wir beginnen mit

26

Smilis,

des Eukleides Sohn, aus Aegina. Pausanias[1]) nennt ihn einen Zeitgenossen des Daedalos, aber nicht von gleicher Berühmtheit: des Daedalos Ruhm sei durch weite Wanderungen weit verbreitet worden, von Reisen des Smilis dagegen kenne man nur die nach Samos und Elis. Durch die Zusammenstellung mit Daedalos ist nun freilich der Zeitbestimmung ein grosser Spielraum eröffnet, und neuere Forscher haben sich diesen auch in sofern zu Nutze zu machen gesucht, als sie Smilis, wie Daedalos, für einen Gattungsnamen erklärten, der den Bildschnitzer bedeute, und diesen Smilis in demselben Sinne an die Spitze der aeginetischen Kunstübung stellten, wie Daedalos bei der attischen. Um diese Ansicht zu prüfen, stellen wir zunächst die Nachrichten über seine Werke zusammen.

1) In Samos machte er das Holzbild der Hera. Ausser Pausanias (l. l.) berichtet dies Clemens Alexandrinus (protr. 13) aus den samischen Büchern eines uns unbekannten Olympichos, ferner Athenagoras (leg. pr. Ch. 14, p. 61), endlich auch Kallimachus nach den Verbesserungen Bentley's und anderer bei Euseb. praep. evang. III, 8:

---

[1]) VII, 4, 4.

Ἥρας δὲ καὶ Σάμιοι ξύλινον εἶχον ἕδος ὥς φησι Καλλίμαχος,
Οὔπω Σμίλιον ἔργον ἐύξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμῷ
Δημαίῳ γλυφάνων ἄζοος ἦσθα σανίς.
Ὧδε καθιδρύοντο θεοὺς τότε. καὶ γὰρ Ἀθήνης
Ἐν Λίνδῳ Δαναὸς λεῖον ἔθηκεν ἕδος.

Dass die Hera zu Samos in ältester Zeit unter dem Bilde eines einfachen Brettes verehrt ward, bestätigt Aëthlios bei Clemens Alex. (l. l.), indem er hinzufügt, später unter der Herrschaft des Prokles (*ἐπὶ Προκλέους ἄρχοντος*) habe es menschliche Gestalt erhalten. Ob die steife stehende Figur der Göttin mit reicher Gewandung auf späten Münzen der Samier nach dem Bilde des Smilis 27 copirt ist, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden (s. Müller und Oesterley Denkm. I, Fig. 8).

2) Auch in Argos befand sich nach Athenagoras (l. l.) ein Herabild von Smilis. Es ist vielleicht eines der von Pausanias (II, 17, 5) erwähnten, das alte, nicht das älteste, konnte aber auch bei dem Brande des Tempels zu Polyklets Zeit zu Grunde gegangen sein.

3) Im Heraeon zu Olympia arbeitete Smilis die auf Thronen sitzenden Horen aus Gold und Elfenbein (Paus. V, 17, 1). Diese Horen stehen im engsten Zusammenhange mit Werken lakedaemonischer Künstler, welche sämmtlich Schüler des Dipoenos und Skyllis sind.

4) Mit Theodoros und Rhoekos baute er das Labyrinth zu Lemnos (Plin. 36, 90).

Für die Zeit des Smilis sucht Müller[1]) eine feste Bestimmung aus der Erwähnung des Prokles in Samos zu gewinnen. Er schliesst: Dieser Prokles wird der König sein, welcher zur Zeit der ionischen Wanderungen von Deïphontes aus Epidauros vertrieben, sich der Herrschaft von Samos bemächtigte[2]); mit diesem konnten aeginetische Künstler, Smilides, ausgewandert sein und das Bild der Hera verfertigt haben. Diese Berechnung klingt nicht unwahrscheinlich. Doch dürfen wir uns nicht verhehlen, dass die Identität der ältesten Bildsäule und der des Smilis nicht unzweifelhaft ausgemacht ist. Oft sind auch in alter Zeit verschiedene Bilder nach einander geweiht worden, und eines hat das andere so zu sagen abgelöst. Pausanias selbst erwähnt die Sage, dass das samische Bild von den Argonauten aus Argos gebracht worden sei; es standen sich also in Samos selbst verschiedene Ansichten gegenüber. Wenn ferner Pausanias aus dem Alter des Bildes auf das Alter des Tempels schliesst, so beruht seine Voraussetzung erst wieder auf einer Schlussfolgerung: das Bild ist von Smilis, Smilis ist Zeitgenosse des Daedalos, sein Werk also gehört in die älteste Zeit der griechischen Kunst. Es ist demnach gewiss nicht zu viel behauptet, wenn wir Müllers Zeitbestimmung als durchaus nicht hinlänglich begründet betrachten. Unsere Zweifel müssen aber noch mehr gerechtfertigt erscheinen, 28 sobald es sich zeigt, dass die Nachrichten über zwei andere Werke uns in eine weit spätere, rein historische Epoche führen. Zu Olympia stehen seine Horen mitten unter den Werken der Schüler des Dipoenos und Skyllis, welche, wie wir sehen werden, etwa Ol. 60 entstanden sein müssen und ein zusammenhängendes Ganze bilden, aus dem sich die Horen als ein für sich bestehendes

---

[1]) Aegin. p. 98. [2]) Vgl. Paus. VII, 4, 3.

älteres Werk schwerlich ausscheiden lassen. Ferner aber arbeitet Smilis in Gemeinschaft mit Theodoros und Rhoekos am Labyrinth in Lemnos, wodurch wir nochmals auf späte Zeit, auf die fünfziger Olympiaden, hingewiesen werden. Diese Verbindung mit samischen Meistern erscheint aber um so wichtiger, als sie uns zu der Vermuthung drängt, dass auch das Herabild zu Samos erst in dieser späten Zeit entstanden sein möchte, in welcher, wie anderwärts berichtet wird, Rhoekos und Theodoros den Tempel der Göttin bauten. Will man sich endlich auf den Namen des Künstlers berufen, in sofern die Bildung desselben aus der bestimmten Art der Kunstübung mehr einem halb mythischen, als dem historischen Zeitalter anstehe, so genügt es auf Stesichoros hinzuweisen, der ja auch nach Ol. 40 seinen ursprünglichen Namen Tisias mit dem seines Standes vertauschte [1]).

Bei unbefangener Prüfung unserer Quellen zeigt sich demnach kein Hinderniss, alles, was wir von Smilis wissen, auf eine einzige Person zu beziehen, deren Thätigkeit zwischen die 50 und 60ste Ol. fällt. Smilis kann also nicht die ganze Sippschaft alt-aeginetischer Bildschnitzer bezeichnen, wie Daedalos und *οἱ ἀπὸ Δαιδάλου* die attischen: und in der That finden wir auch weder Smilides im Plural, noch Schüler und Nachfolger des Smilis, noch auch die *ἐργασία Αἰγιναία* ausdrücklich auf ihn zurückgeführt. Er steht für sich; und seine Bedeutung für uns liegt nur darin, das er der erste bekannte Künstler aus Aegina ist, von dem allerdings gelten wird, was wir sonst von aeginetischer Kunst wissen. Das Wesentlichste enthält eine Glosse des Hesychius: *Αἰγινητικὰ ἔργα· τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας*. Der Gegensatz gegen die attischen Werke müsste also darin liegen, dass die Aegineten die geschlossenen Füsse der alten
29 Götterbilder noch lange beibehielten, während die Attiker sie lösten und ausschreiten liessen. Das künstlerische Verdienst aber konnte demnach nur in der Feinheit der Ausführung, nicht, wie bei den Attikern, in der lebensvolleren Erfindung bestehen; und darauf hin, auf das feine kunstreiche Ausschnitzen, lässt sich auch der Name des Smilis ohne Schwierigkeit deuten. [2])

Da uns in Aegina nicht einmal Zeitgenossen des Smilis bekannt sind, so lassen wir uns durch seine schon erwähnte Thätigkeit nach den I n s e l n d e r k l e i n a s i a t i s c h e n K ü s t e geleiten, wo schon vor seiner Zeit ein Künstler sich Ruhm erwirbt.

Glaukos.

Herodot [3]) als der älteste Gewährsmann giebt als Vaterland des Glaukos die Insel Chios an. Wenn Stephanus Byzantius und Suidas [4]), sowie der Scholiast zu Plato's Phaedon [5]), trotz dem dass dieser sich auf Herodot beruft, ihn Samier nennen, so wird sich diese Angabe durch seine auch auf Samos sich erstreckende künstlerische Thätigkeit erklären lassen. Ja es scheint kaum

---

[1]) Vgl. Welcker kl. Schr. I, S. 166. [2]) Auf eine scharfe an Magerkeit grenzende Ausführung bezieht sich nach der Bemerkung Müllers (Aeg. S. 102) auch der Vergleich, welchen Pausanias (X, 17, 12) zwischen corsischen Böcken in Wirklichkeit und Böcken von aeginetischer Kunst anstellt. [3]) I, 25. [4]) s. v. *Αἰθάλη* und *Γλαύκου τέχνη*. [5]) p. 183.

zu gewagt, mit O Müller[1]) auch den Lemnier, welchen Stephanus von dem Samier unterscheidet, für dieselbe Person zu halten. Wenigstens mangeln über einen *Λήμνιος, ἀνδριαντοποιὸς διάσημος* gänzlich andere Nachrichten, während bei dem vielfältigen Verkehr jener Inseln in alter Zeit ein Künstler leicht auf mehreren derselben beschäftigt gewesen sein kann. Sein Ruhm ist die Erfindung der Löthung des Erzes. Dazu erwarb er sich nach Plutarch[2]) noch weitere Verdienste um Bearbeitung des Metalls, namentlich das Härten und Erweichen durch Feuer und Wasser. Von seinen Werken ist uns nur ein einziges bekannt, der eherne Untersatz zu einem silbernen Mischgefässe, welches Alyattes von Lydien nach Delphi weihte, ein Werk, so gepriesen im Alterthum, dass dadurch die Technik des Glaukos, *Γλαύκου τέχνη*, sprichwörtlich ward[3]). Eine genaue Beschreibung desselben giebt uns Pausanias[4]): „Jedes einzelne getriebene Stück des Untersatzes hängt an dem andern nicht durch Stifte und Nägel, sondern einzig das Loth hält sie zusammen und bildet die Verbindung des Erzes. Die Gestalt des Untersatzes gleicht zumeist einem oben abgestumpften Thurme, der auf einer breiten Grundlage aufsteigt. Jede Seite des Untersatzes aber ist nicht ganz verschlossen, sondern besteht aus ehernen Querstäben, wie an einer Leiter die Stufen. Die aufrechtstehenden Metallstücke ferner sind an der äussersten Spitze nach aussen gebogen, und hierauf ruht das Mischgefäss.“ Von Verzierungen in Relief erwähnt Pausanias nichts, wohl aber Athenaeus[5]): *εἴδομεν δ'αὐτὸ καὶ ἡμεῖς ἀνακείμενον ἐν Δελφοῖς, ὡς ἀληθῶς θέας ἄξιον, διὰ τὰ ἐν αὐτῷ ἐντετορευμένα ζωδάρια, καὶ ἄλλα τινὰ ζωΰφια καὶ φυτάρια ἐπιτίθεσθαι ἐπ' αὐτῷ δυνάμενα, καὶ κρατῆρας καὶ ἄλλα σκεύη. Ζῷα* wird nun zwar auch von menschlichen Figuren in Kunstwerken gebraucht, doch scheinen die Diminutive, wie die Verbindung mit den Pflänzchen darauf zu deuten, dass wir nur an Thier- und Pflanzenornamente zu denken haben, vielleicht untermischt mit der Darstellung verschiedener Trinkgefässe. Unklar ist mir, was in den Worten *ἐπιτίθεσθαι δυνάμενα* zu liegen scheint, dass ein Theil dieser Ornamente beweglich gewesen sein soll.

Was endlich die Zeit des Künstlers anbelangt, so weihte Alyattes das Werk des Glaukos um die 45ste Ol. nach Delphi, und wir würden ihn also ohne Bedenken in diese Zeit setzen, wenn nicht Eusebius (nach Mai's Ausgabe) berichtete, dass Glaukos die Löthung in der 22sten Ol. erfunden habe. Es fehlen uns alle Nachrichten, diese Angabe einer Kritik zu unterwerfen, da ja Alyattes ein früher vollendetes Werk nach Delphi senden konnte. Mag indessen Glaukos der 22sten oder der 45sten Ol. angehören, so bleibt doch seine kunstgeschichtliche Bedeutung dieselbe: nemlich durch seine Vervollkommnung der Metallarbeit weitere Fortschritte vorbereitet zu haben. Zu ihrer Betrachtung haben wir uns zunächst zu wenden.

Rhoekos und Theodoros

aus Samos erfinden um die 50ste Olympiade den Erzguss. Diese Zeitbestimmung bedarf jedoch erst des Beweises, da in Bezug auf dieselbe, wie auf die

---

[1]) Amalth. III, 25. [2]) de def. or. 47. [3]) S. d. Paroemiogr. [4]) X, 16, 1. [5]) V, p. 210 B.

31 Folge gleichnamiger Künstler in derselben Schule die verschiedensten Meinungen sich gegenüberstehen. Thiersch[1]), und nach ihm Sillig und Ross[2]), rücken den Anfang dieser Schule bis gegen den Anfang der Olympiaden zurück, und lassen mit einer Unterbrechung ihre Thätigkeit bis in die fünfziger Olympiaden dauern. Müller[3]) dagegen zieht die ganze Schule in drei Generationen zwischen Ol. 40—60 zusammen.

Thiersch:	Müller:
Rhoekos	Rhoekos
Theodoros, Telekles	Theodoros, Telekles
Telekles	
Theodoros	Theodoros.

Ich habe früher[4]) die Müller'sche Genealogie als die richtige vertheidigt, glaube jedoch jetzt eine ganz neue, davon abweichende Ansicht aufstellen zu müssen. Prüfen wir zunächst unsere Quellen über die einzelnen Personen. Rhoekos wird einstimmig Sohn des Phileas genannt[5]), Herodot kennt ausserdem den Samier Theodoros, des Telekles Sohn[6]). Eben so nennt Pausanias wiederholt, so wie Tzetzes[7]), Theodoros, des Telekles Sohn, und Pausanias stellt diesen ausdrücklich immer mit Rhoekos als Erfinder des Erzgusses zusammen. Während nun auch Plinius[8]) nur e i n e n Theodoros kennt, der mit Smilis und Rhoekos arbeitet, ferner Athenaeus[9]) und Himerius[10]) nur von e i n e m Theodoros, dem Samier, wissen, erzählt Diodor[11]) eine fabelhafte Geschichte von einem Apoll des Telekles und Theodoros, den Söhnen des Rhoekos, und Athenagoras[12]) nennt eben diesen Apoll ein Werk des Theodoros und Telekles, jedoch ohne Erwähnung des Vaters. Endlich spricht Diogenes Laërtius[13]) von einem Theodoros, Sohne des Rhoekos, obwohl Hesychius Milesius[14]), dessen Worte sonst mit Diogenes übereinstimmen, die Angabe des Vaters weglässt.

32 Wir haben also:

Rhoekos, Sohn des Phileas,
Theodoros, Sohn des Telekles,
Theodoros und Telekles, Söhne des Rhoekos.

Wollte man aus diesen Gliedern, ohne eines derselben aufzugeben, eine fortlaufende Genealogie bilden, so war es nur möglich, indem man den Theodoros, Sohn des Telekles, unter die Söhne des Rhoekos herabrückte. Damit aber war Pausanias nicht in Einklang zu bringen, der gerade diesen immer mit Rhoekos zusammenstellt. Pausanias also sollte geirrt haben. Aber wer sind die Gewährsmänner, auf welche wir dieses Verdammungsurtheil begründen? Diodor nebst Athenagoras und Diogenes Laërtius, deren beiläufige Erwähnungen

---

1) Ep. Not. S. 56 flgd. 2) Ἐγχ. ἀρχ. § 78. 3) Handb. d. Arch. § 69. 4) Artif. lib. Graec. temp. p. 3 sqq. 5) Herod. III, 60. Paus. VIII, 14, 8; IX, 41, 1; X, 38, 6. 6) I, 51 Θεοδώρου τοῦ Σαμίου. III 41 Θεοδώρου τοῦ Τηλεκλέος Σαμίου. 7) Chil. VII, 121, v. 212. 8) 7, 198; 34, 83; 35, 152; 36, 90. 9) XII, p. 514 F. 10) ap. Phot. p. 612 Hoeschel. 11) I, 98. 12) leg. pr. Chr. p. 61. 13) II, s. 104. 14) de viris illustr.

von Künstlern in Rücksicht auf Glaubwürdigkeit sich gewiss nicht mit Pausanias messen dürfen, welcher trotz mancher Irrthümer seine Nachrichten über die Geschichte der Künstler mit besonderer Aufmerksamkeit gesammelt hat. Diodor dagegen schöpft aus der Ueberlieferung später aegyptischer Priester, von denen schwerlich anzunehmen ist, dass sie sich um die Genealogien der Künstler vorzugsweise bekümmert haben. Erfuhr er aber auch aus ihrem Munde das Richtige, so war noch immer ein Irrthum beim Wiedererzählen möglich. Noch weniger dürften wir uns wundern, wenn Diogenes Laërtius aus Versehen den bekannten Genossen des Theodoros zu dessen Vater gemacht hätte. Wir legen deshalb diese beiden Zeugnisse zunächst bei Seite und prüfen, wie weit in allen übrigen Nachrichten die Uebereinstimmung reicht. Da finden wir nun einen einzigen Theodoros, der noch dazu nicht einfach Σάμιος, sondern ausdrücklich ὁ Σάμιος genannt wird, „der bekannte Samier", den Herodot, Pausanias gewiss noch näher bezeichnet hätten, sofern ihnen ein anderer in nicht weit davon entfernter Zeit bekannt geworden wäre. Dieser Theodoros ist aber immer Sohn des Telekles und Genosse des Rhoekos. Dadurch löst sich die ganze Verwickelung in folgendem einfachen Schema auf:

Phileas	Telekles
|	|
Rhoekos	Theodoros.

Den Prüfstein dieser Genealogie werden nun die chronologischen Bestimmungen abgeben, wenn wir nachweisen, dass diese sämmtlich sich auf einen einzigen Theodoros beziehen lassen. 33

Den ersten sichern Haltpunkt bietet uns das silberne Mischgefäss des Theodoros, welches Kroesus vor dem Brande des Tempels nach Delphi weihte, d. i. vor Ol. 58, 1 [1]). Ferner ist ein Werk des Theodoros der Ring des Polykrates, der Ol. 62—64 Tyrann von Samos war, diesen Ring jedoch schon früher besitzen konnte. Diesen Bestimmungen scheint nun freilich schnurstracks entgegen zu laufen, was Plinius [2]) berichtet: Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant, multo ante Bacchiadas Corintho pulsos. Auf diese Angabe gründet sich die Ansicht von Thiersch, dass diese Erfinder der Plastik am Anfange der Olympiaden gelebt und von einem späteren Geschlecht zur Zeit des Kroesus verschieden sein müssten. Allein schon Welcker [3]) hat auf den Irrthum hingewiesen, in dem Plinius sich befindet, wenn er jenen Künstlern die Erfindung der Plastik anstatt des Erzgusses beilegt. Dieser Irrthum aber hatte einen zweiten im Gefolge: da bei der Vertreibung der Bacchiaden um Ol. 30 die Plastik nach Italien verpflanzt sein sollte, so musste natürlich Plinius seine angeblichen Erfinder in ein noch höheres Alter hinaufrücken. Diese Bestimmung aber fällt von selbst, sobald die Voraussetzung, die Erfindung der Plastik, als falsch nachgewiesen ist.

Eine andere Angabe führt uns auf die Geschichte des ephesischen Tempels. Diogenes Laërtius und ebenso Hesychius Milesius (so wie, nur mit Weglassung des Namens, auch Plinius) [4]) erzählen nemlich, auf den Rath des Theodoros habe man die Grundlagen dieses Tempels mit Kohlen ausgefüttert, um die

[1]) Herod. I, 51. Paus. X, 5, 13. [2]) 35, 152. [3]) zu Philostr. p. 196. [4]) 36, 95.

Feuchtigkeit des Bodens unschädlich zu machen. Es kann nicht zweifelhaft sein, auf welchen der nach einander errichteten Tempel diese Nachricht zu beziehen sei. Der älteste der Autochthonen Koresos und Ephesos[1]) gehört der durchaus mythischen Zeit an. Der Bau nach dem Brande des Herostratos war nicht ein Neubau, sondern eine Wiederherstellung[2]). Es bleibt also nur der- 34 jenige übrig, welcher unter der Leitung des Chersiphron, wie Plinius sagt, von ganz Asien, wie richtiger Dionys von Halikarnass, von den Ioniern Kleinasiens errichtet ward[3]). Wenn nun Herodot[4]) erzählt, die meisten Säulen rührten von Kroesus her, so erklärt sich dieser Umstand leicht so, dass der Tempel von den Ioniern begonnen ward, ehe sie mit Kroesus in Krieg geriethen, dieser aber nach ihrer Besiegung den Bau fortführte. Es dürfte freilich bei der Heiligkeit des Zwecks auch nicht auffallen, wenn etwa Kroesus vor Beginn des Krieges die Säulen den Ioniern zum Geschenk gemacht hätte. Doch würden wir auch hieraus nichts bestimmtes über den Beginn des Baues folgern können, wüssten wir nicht, dass das Gebälk auf den Säulen von Metagenes, dem Sohne des ersten Architekten Chersiphron, errichtet wurde[5]), woraus sich ergiebt, dass der Tempel kaum so lange vor Kroesus begonnen sein konnte, als der Vater im Alter vom Sohne entfernt steht, d. i. also etwa Ol. 50.

Sonach treffen alle Bestimmungen auf die Zeit zwischen Ol. 50—60 zusammen, und damals also wird Rhoekos in Gemeinschaft mit Theodoros gearbeitet haben, vielleicht so, dass er als der ältere ursprünglich der Lehrer des zweiten war und darum später aus Missverständniss für den Vater gehalten ward. Ebenso konnte Theodoros aber auch mit seinem Vater Telekles an einem Werke gemeinschaftlich thätig gewesen sein, und die Angabe des Diodor und Athenagoras würde demnach wenigstens theilweise auf Wahrheit beruhen. Für die angegebene Zeit passt endlich auch die Verbindung mit Smilis, dem Zeitgenossen der Schüler des Dipoenos und Skyllis, welche schon früher berührt worden ist.

Von den Werken des Rhoekos und Theodoros ist ein Theil schon in den bisherigen Erörterungen erwähnt worden. Zur bessern Uebersicht wird aber auch eine Wiederholung in systematischer Anordnung nicht überflüssig sein. Wir beginnen mit den architektonischen:

1) Das lemnische Labyrinth bauten sie in Gemeinschaft mit Smilis. Es befanden sich an demselben 150 Säulen, die bei der Bearbeitung vermittelst eines Mechanismus gedreht wurden, zu dessen Bewegung die Kraft eines Knaben 35 hinreichte. Zu Plinius Zeit waren nur noch wenige Ueberreste vorhanden (Plin. 36, 90).

2) Am Heraeon zu Samos war nach Herodot (III, 60) Rhoekos der erste Architekt. Vitruv (VII, praef. § 12) aber erzählt, dass Theodoros über diesen Tempel geschrieben habe. Er wird also wenigstens bei dem Bau thätig gewesen sein. Der Tempel war von der dorischen Ordnung, das Bild von Smilis, siehe oben.

---

[1]) Paus. VII, 2, 7. [2]) Strab. XIV, 640. Plin. 16, 79. [3]) Plin. 7, 37—38. Dion. Hal. IV, 25. Strab. l. l. Vitr. VII, praef. § 16. coll. 12. [4]) I, 92. [5]) Vitr. X, 2, 12.

3) Dem Theodoros allein wird die Zubereitung des Bodens für den ephesischen Tempel beigelegt; so wie auch

4) die Skias zu Sparta sein ausschliessliches Werk war (Paus. III, 12, 8). Der Name des Baues bezeichnet ein Schattendach, und wird besonders von kuppelartigen Anlagen gebraucht. Obwohl nun auch die spartanische Skias sicher ein Rundbau war (Etym. magn. s. v. Σκιάς), so dürfen wir doch schwerlich annehmen, dass in dieser frühen Epoche ein so umfangreiches Gebäude, in dem noch zu Pausanias Zeit Volksversammlungen gehalten wurden, mit einer steinernen Kuppel bedeckt gewesen sei.

Von statuarischen Werken erwähnt Pausanias:

5) die Erzfigur der Nacht beim Tempel der ephesischen Artemis von Rhoekos (X, 38, 6). Er nennt sie älter und roher als die Athene in Amphissa, die nach seiner Meinung fälschlich als von der trojanischen Beute herrührend bezeichnet wurde.

Von Theodoros kennt Pausanias (l. l.) kein Werk in Erz, dagegen meldet

6) Plinius (34, 83), dass er in Samos sein eigenes Bild in Erz gegossen habe. An demselben ward ausser der wunderbaren Aehnlichkeit noch besonders die grosse Feinheit der Arbeit gerühmt. Es hielt in der Rechten die Feile, in der Linken aber mit drei Fingern ein Viergespann von solcher Kleinheit, dass das ganze Gespann, Wagen und Lenker von den Flügeln einer zugleich gemachten Fliege zugedeckt wurden. Es war, sofern nicht etwa die Worte des Plinius gänzlich verderbt sind, von Samos nach Praeneste versetzt worden. So fabelhaft diese Nachricht überhaupt klingt, so muss sie bei dem hohen Alter des Künstlers noch mehr Verdacht erregen. Nichts desto weniger möchte ich sie nicht zu vorschnell verwerfen, da wir sehen werden, dass Theodoros sich eben sowohl auf Metallarbeit im Kleinen, als im Grossen verstand. Berühmt 36 war namentlich:

7) der Ring des Polykrates. Doch ist es zweifelhaft, ob der Stein, der ihn zierte, geschnitten oder nur von Theodoros kunstreich in Gold gefasst war (vgl. Strab. XIV, p. 638. Paus. VIII, 14, 8. Clem. Alex. protr. III, p. 247 Sylb. Plin. 37, 4. Herod. III, 41). Welcker (zu Müllers Arch. § 97) ist sogar geneigt, die ganze Geschichte für eine Fabel zu halten.

Dem Theodoros werden ferner zugeschrieben:

8) das silberne Mischgefäss, 600 Amphoren haltend, welches Kroesus nach Delphi weihete. Herodot (I, 51) meint, es sei ein Werk von keineswegs gewöhnlicher Art: οὐ γὰρ τὸ συντυχὸν φαίνεταί μοι ἔργον εἶναι.

9) Ein anderes goldenes Mischgefäss befand sich nach Amyntas (ἐν σταθμοῖς: Athen. XII, 514 F) in den Gemächern der Perserkönige.

10) Ein goldener Weinstock mit Trauben von eingelegten Edelsteinen an demselben Orte wird ebenfalls ein Werk des Theodoros genannt (Himer. ap. Phot. p. 612 Höschel; cf. Athen. XII, 513 F; 539 D).

11) Endlich ist noch das Xoanon des pythischen Apollo zu Samos zu nennen, welches Athenagoras (leg. p. Chr. p. 61) nur kurz erwähnt, Diodor (I, 98) dagegen ausführlich bespricht. Er erzählt, Telekles habe die eine Hälfte des Bildes in Samos, Theodoros die andere zu Ephesos gefertigt: trotz dem hätten nachher beide Hälften genau an einander gepasst, weil sie nach dem aegyp-

tischen Kanon gearbeitet gewesen wären, der jede Form nach ihrem relativen Maasse fest bestimme. So berichteten ihm die aegyptischen Priester; er selbst hatte das Werk nicht gesehen: *εἶναι δ' αὐτὸ λέγουσι κατὰ τὸ πλεῖστον παρεμφερὲς τοῖς Αἰγυπτίοις*, und seine Gewährsmänner aller Wahrscheinlichkeit nach eben so wenig. Nehmen wir dazu die innere Unwahrscheinlichkeit, um nicht zu sagen, Unmöglichkeit des beschriebenen Verfahrens, so sind wir gewiss zu der Frage berechtigt, ob der ganzen Erzählung nur irgend etwas Wahres zu Grunde liege. Dass das Bild *τὰς μὲν χεῖρας ἔχον παρατεταμένας, τὰ δὲ σκέλη διαβεβηκότα* gebildet sein sollte, genügt zum Beweise aegyptischen Ursprungs noch keineswegs. Wir sehen daraus nur, dass es in alterthümlich strenger Weise 37 gefasst war, woran auch sonst niemand zweifeln würde: etwa in der Weise des Apollo von Tenea (Mon. dell' Inst. IV, t. 44).

Nehmen wir alle diese Nachrichten zusammen, so sind wir allerdings nicht im Stande, aus ihnen einen bestimmten Styl dieser Künstler nachzuweisen. Wohl aber müssen die bedeutenden technischen Fortschritte unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, durch die Theodoros noch mehr als Rhoekos seinen Ruhm begründet hat. Ihm legt Plinius (7, 198) noch ausdrücklich die Erfindung des Winkelmaasses, der Richtwage, der Drehbank, des Schlüssels bei. Den Nutzen der Drehbank erprobte er bei den Säulen des Labyrinths. Glänzend beseitigte er die localen Hindernisse bei der Anlage des ephesischen Tempels. Eigenthümlichkeit verräth auch die Skias in Sparta. Endlich ist wohl die Nachricht, dass er über den Tempel der Hera zu Samos geschrieben habe, nicht gänzlich zu verwerfen, wenn auch immerhin seine Aufzeichnungen nicht mehr, als eine Art Grundriss nebst Angabe der Verhältnisse und Maasse in Zahlen enthalten haben mögen. In dieser Ausdehnung ist aber eine schriftliche Ueberlieferung für die Entwickelung und gleichmässige Fortbildung einer Kunst, die nicht, wie die Sculptur, von einfacher Nachahmung der Natur ausgeht, sondern für ihre Zwecke erst die Formen erfinden muss, selbst in so alter Zeit mit Nothwendigkeit vorauszusetzen. Wir betrachten daher Theodoros als den ersten uns bekannten Künstler, der, wenn auch zunächst zu durchaus praktischen Zwecken, seine eigenen Erfahrungen den nachfolgenden Künstlern durch schriftliche Aufzeichnung nutzbar zu machen gesucht hat (vgl. unten in dem Abschnitt über die Architekten).

Bewundernswerth erscheint es ferner an Theodoros, wenn er nicht minderen Ruhm, als durch seine architektonischen Werke, auch durch Metallarbeit erwirbt. Die verschiedenen von einander unabhängigen Erwähnungen lassen keinen Zweifel darüber, dass er hier im Kleinsten und Feinsten, wie im Grossen gleich gewandt war. Es wird dadurch nicht unwahrscheinlich, dass bei der Erfindung des Erzgusses das Hauptverdienst ihm gebührt. Dieser Fortschritt aber ist bei weitem der wichtigste, welchen die griechische Kunst den beiden Samiern verdankt; seine Bedeutung zeigt sich sehr bald durch den Erfolg; denn während die ältere Art der Metallbearbeitung, durch Treiben, Löthen, Niethen, wenigstens 38 für künstlerische Zwecke immer mehr ausser Anwendung kommt, finden wir im Beginn der nächsten Epoche die Kunst des Erzgusses über ganz Griechenland verbreitet. In Samos selbst hatten indessen Theodoros und Rhoekos keine Nachfolger von Bedeutung. Wir wenden uns daher nach einer benachbarten

Insel, wo die Kunst durch Bearbeitung eines andern Materials, des Marmors, sich ein neues Feld der Thätigkeit eröffnete.

Die Familie des Melas auf Chios.

Plinius nennt als die ersten berühmten Marmorbildner den Dipoenos und Skyllis. Wahrscheinlich aber fand er bei der Benutzung neuer Quellen, dass er geirrt habe, und schob daher folgenden Zusatz ein[1]: „Als diese lebten, war bereits auf der Insel Chios der Bildhauer Melas gewesen, sodann dessen Sohn Mikkiades, und darauf sein Enkel Archermos, dessen Söhne Bupalos und Athenis in der Kenntniss dieses Kunstzweiges sogar hochberühmt waren, zur Zeit des Dichters Hipponax, von dem es gewiss ist, dass er in der 60sten Olympiade lebte. Wenn nun jemand ihre Familie bis zum Urgrossvater rückwärts verfolgt, wird er finden, dass der Beginn dieser Kunst mit dem Anfange der Olympiaden zusammenfällt.“ Ein warnendes Beispiel der chronologischen Berechnungen des Plinius! Ein Mensch lebt etwa 60 Jahre, vier also 4×60, d. i. 60 Olympiaden! Ein Menschenalter wird aber nach allgemeiner Annahme nur zu dreissig Jahren in Anschlag gebracht, woraus sich uns Folgendes ergiebt: War

Melas	geboren . . .	Ol. 30
Mikkiades	„ . . .	„ 37
Archermos	„ . . .	„ 45
Bupalos und Athenis	„ . . .	„ 52,

so hatten die letzteren Ol. 60 ein Alter von etwa 30 Jahren.

Ueber die Namen dieser Künstler mögen wenige Bemerkungen genügen.

Melas ist ein auch sonst vorkommender Name, also aus der besten Handschrift des Plinius statt des ungewohnten Malas aufzunehmen. Archermus als Name des dritten dieser Künstler findet sich zweimal in der Bamberger Handschrift; und da auch einige andere darauf führen, der Name selbst aber nicht gegen die Sprache verstösst, so ist kein Grund, ihn zu verwerfen und statt 39 seiner Anthermus oder Archenus zu schreiben, letzteres nach einer Conjectur zum Scholiasten des Aristophanes[2]: *Ἀρχένους γάρ φησι καὶ τὸν Βουπάλου καὶ Ἀθήνιδος πατέρα, οἱ δὲ Ἀγλαοφῶντα τὸν Θάσιον ζωγράφον πτηνὴν ἐργάσασθαι τὴν Νίκην, ὡς οἱ περὶ Καρύστιον τὸν Περγαμηνόν φασιν.* Sillig nemlich hielt den Anfang dieser Stelle für verderbt und lückenhaft, und wollte so ändern: *Ἀρχένουν γάρ φησι Ἴων τὸν Χῖον καὶ τὸν Βουπάλου κ. τ. λ.* Wogegen Welcker bemerkt[3]: „Lässt man alles unangetastet, Archenus also als Schriftsteller, welchem dann (Antigonos) Karystios oder Karystios der Pergamener, der *περὶ διδασκαλιῶν* geschrieben hatte, entgegengesetzt wird, so ist alles vollkommen in Ordnung; und dass der Vater des Bupalos und Athenis nicht ausdrücklich genannt ist, deutet auf seine Berühmtheit und zugleich auf die grössere der Söhne.“ — Der Bruder des Bupalos endlich heisst fast in allen Handschriften des Plinius Anthermus, und dieser Name an sich ist von Welcker als griechisch vertheidigt worden. Da indessen beim Scholiasten des Aristophanes so wie bei Suidas[4]) die Lesart Athenis bis jetzt wenigstens noch feststeht, so mag sie der

---

[1]) 36, 11. [2]) Av. 573. [3]) Kl. Schr. III, 484. [4]) s. v. Ἱππῶναξ.

des Plinius vorgezogen werden, die leicht durch eine Verwechselung mit dem kurz vorher genannten Archermus entstanden sein kann.

Melas und Mikkiades sind nur durch diese einzige Erwähnung des Plinius bekannt. Ueber Archermos meldet er[1]) noch, dass sich Werke von ihm auf den Inseln Delos und Lesbos befunden hätten. Aus dem bereits angeführten Scholiasten des Aristophanes ersehen wir ferner, dass Archermos die Nike mit Flügeln bildete. — Mehr erfahren wir von Bupalos und Athenis, namentlich dem ersteren, welcher der berühmtere gewesen und selbst in den berüchtigten Spottversen des Hipponax vorzugsweise angegriffen zu sein scheint. Ueber diese Feindschaft berichtet Plinius[2]): Hipponax sei ganz besonders hässlich von Gesicht gewesen, weshalb die Künstler in übermüthigem Scherze sein Bild in den Kreisen der Spötter ausgestellt hätten. Darüber aufgebracht, habe Hipponax die Bitterkeit seiner Gedichte in einem solchen Grade gegen sie losgelassen, dass er sie nach der Meinung Einiger bis zum Aufhängen getrieben, 40 was indessen falsch sei, da sie auf den benachbarten Inseln noch später Bildwerke gemacht hätten. Spottbilder giebt auch Suidas[3]) als Veranlassung der Feindschaft an. Andere fanden sie darin, dass Bupalos seine Tochter dem Hipponax zur Ehe zu geben verweigert habe[4]). Bei dem gegenseitigen Hasse mögen beide Angaben ihren Grund haben. Sicherlich aber ist ein Irrthum, was Archelaos von Cypern[5]) erzählt, dass Stesichoros, als seine Geliebte Helena ihm abtrünnig geworden und zum Bupalos gegangen sei, die bekannten Worte *Ελένη ἑκοῦσα ἀπῆρε* geschrieben habe. Stesichoros starb Ol. 56, 4 in einem Alter von 85 Jahren[6]) und passt also nicht zum Nebenbuhler des Bupalos, der erst später mit Hipponax in Streit geräth.

Ueber die Werke des Bupalos und Athenis hören wir zunächst Plinius:

1) Schon erwähnt wurden ihre Werke in Delos. Plinius fügt hinzu, dass die Künstler ein Gedicht des Inhalts darunter gesetzt: nicht nur durch Weinstöcke sei Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos.

2) Ein Bild der Diana von ihrer Hand zeigte man zu Lasos (auf Kreta: Plin. 4, 59), sofern nicht nach der früheren Lesart Jasos den Vorzug verdient, das, in Karien gelegen, dem Vaterlande der Künstler benachbarter ist.

3) In Chios selbst soll sich von ihnen ein Gesicht der Diana befunden haben, welches hoch aufgestellt den Eintretenden traurig, den Herausgehenden erheitert anzublicken schien.

4) Zu Rom sah man Werke von ihnen am palatinischen Apollotempel im Giebel und fast an allen Bauten, die Augustus errichtete.

Dem Bupalos allein werden zugeschrieben:

5. 6) bekleidete Chariten im Heiligthum der beiden Nemeses zu Smyrna und zu Pergamos im Gemache des Attalos (Paus. IX, 35, 6).

7) Die Tyche zu Smyrna (wahrscheinlich die Stadtgöttin). Er bildete sie zuerst mit dem Polos auf dem Haupte und dem Horn der Amalthea in der einen Hand, um auf diese Weise das Wirken der Göttin anzudeuten (Paus. IV, 30, 6).

---

1) § 13. 2) § 12. 3) s. v. *Ἱππῶναξ*. 4) vgl. Welcker Fragm. Hipp. p. 12. 39.
5) bei Photius bibl. p. 481. 6) s. Clinton Fasti h. a.

Diese Darstellung erinnert deutlich an die Bilder der römischen Fortuna, und vielleicht war sie der Urtypus derselben. 41

8) Bei dieser Gelegenheit bemerkt Pausanias, dass Bupalos nicht nur ein tüchtiger Bildhauer, sondern auch Architekt gewesen sei. Wir kennen indessen keines seiner Werke.

In der Nachricht des Cedrenus[1]), dass sich im Palast des Lausos zu Konstantinopel die Samische Hera befunden habe, ein Werk des Lysipp und des Bupalos, lässt sich die etwa zu Grunde liegende Wahrheit nicht nachweisen.

Das Material der Statuen dieser Künstler war nach Plinius[2]) der parische, Lychnites genannte Marmor, weniger durch Weisse als durch Schönheit des Kornes ausgezeichnet. Im übrigen können wir das Verdienst der Künstler weniger nachweisen, als vermuthen. Beachtenswerth ist die Vorliebe des Augustus für ihre Werke, die auch sonst in Rom nicht unbekannt geblieben zu sein scheinen. Darauf deutet eine in der römischen Campagne gefundene Basis mit der Inschrift

ΒΟΥΠΑΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

die zwar wegen des Imperfectum aus römischer Zeit ist, aber doch zu einem wirklich alten Werke des Bupalos gehört haben kann[3]). Die Giebelgruppe, welche Augustus nach Rom versetzte, ist die erste, von der wir Nachricht haben, und zeigt, dass man schon damals sich an umfangreichere Werke wagte, das Material also ohne zu grossen Zeitaufwand technisch zu behandeln verstand. Einen weiteren Schluss auf ihre Kunstrichtung könnte man aus dem Umstande zu ziehen versucht werden, dass nur Frauenbildungen von ihnen angeführt werden: allein dies kann ein reiner Zufall sein.

Söhne oder Schüler der Urenkel des Melas werden nicht genannt. Ein Landsmann und wahrscheinlich Zeitgenosse war:

Bio. Diogenes Laërtius (IV, 58) führt als den zehnten ihm bekannten Bio einen Bildhauer aus Klazomene oder Chios an, dessen Hipponax erwähne. Aber auch der achte in der Reihe ist Bildhauer, und, wenn auch nach Polemon Milesier, doch vielleicht dieselbe Person. Eine passende Stelle findet hier:

Byzes von Naxos, wegen eines Fortschrittes der Marmorbereitung, freilich zunächst für architektonische Zwecke; er erfand nemlich, den Marmor zu sägen und auf diese Weise Dachziegel zu schneiden, wie sie später z. B. beim Tempel des Zeus zu Olympia angewendet wurden. Pausanias, der ihn allein, und nur einmal (V, 10, 3) erwähnt, setzt ihn in die Zeit des Lyders Alyattes und des Mederkönigs Astyages, also etwa Ol. 50. Dass er auch Bildhauer gewesen sei, ward dem Pausanias in Olympia erzählt. Man stützte sich dabei auf folgende Inschrift von Statuen, die sich in Naxos befanden: 42

Νάξιος Εὔεργός με γένει Λητοῦς πόρε, Βύζεω
παῖς, ὅς πρώτιστος τεῦξε λίθου κέραμον.

---

[1]) Ann. p. 322 B. [2]) § 14. [3]) Visconti Opp. var. II, p. 44. C. J. Gr. n. 6141. Mit der Statue einer kauernden Venus ist die Inschrift nur aus Versehen in Verbindung gebracht.

Allein sie liefert für die aufgestellte Behauptung keinen Beweis, sondern handelt nur von einem Geschenke, welches Euergos, des Byzes Sohn, dem Apollo oder der Diana weihet: ja nach dem zweiten Satze der Inschrift muss es sogar ungewiss bleiben, ob der Ruhm der Erfindung, Marmorziegel zu schneiden, dem Byzes oder nicht vielmehr dem Euergos gebührt. Vgl. Schubart in der Zeitschrift f. Altwsch. 1849, S. 386 ff.

Ferner führe ich hier noch eine Inschrift an, die auf der Insel Melos gefunden und nach Venedig in das Museum Nani versetzt worden ist. Sie ist in zwei Cannelirungen einer niedrigen dorischen Säule eingehauen:

ΠΑϟΔϟΟΜΕΚΠΗΑΝΤΟϟΔΕΚΜΑϟΤΟΔΑΜΕΝΠΗΕΜΑΓΑΛΜΑ

ΜΟϟΓΑΡΕΠΕVΚΗΟΜΕΝΟΜΤΟVΤΕΤΕΙΕΜΜΕΓΡΟΠΗΟΝ

Böckh (C. Inscr. n. 3) liest dieselbe folgendermaassen:

Παῖ Διός, Ἐκφάντῳ δέξαι τόδ' ἀμεμφὲς ἄγαλμα·
σοὶ γὰρ ἐπευχόμενος τοῦτ' ἐτέλεσσε γρόφων

und setzt sie in die Zeit des Solon oder Pisistratus. Er lässt unentschieden, ob die Säule ein Weihgeschenk getragen habe, und vermuthet, dass Ekphantos vielleicht nur die von ihm selbst bearbeitete Säule dem Sohne des Zeus, wahrscheinlich Apollo, geweiht habe. Welcker (Sylloge n. 119 (²¹) dagegen liest *Ἐκφαντοῖ* (als Vokativ von *Ἐκφαντώ*) und *Τρόφων* oder *Γρόφων*, und erklärt Ekphanto als einen Beinamen der Zeustochter Eileithyia, welcher Trophon oder Grophon ein möglicher Weise von ihm selbst gefertigtes Geschenk weihet.
43 Für die Künstlergeschichte indessen erhalten wir, auch wenn wir uns für die letztere Annahme entscheiden, kein Ergebniss von Bedeutung.

Endlich bezieht Böckh (in den Schr. d. Berl. Akad. 1836, S. 41 flgd.) zwei der ältesten Felseninschriften von Thera auf Künstler: n. 4, welche er liest: *Ἀρίμανος τοῦ Ἔκνα Ῥόδιορ ἔξαιη*, und n. 6: *Ἐπάγατος ἐποίει.* Nach den Angaben über die Oertlichkeit scheint es jedoch zweifelhaft, ob je Kunstwerke zu diesen Inschriften gehört haben: Arimanos und Epagatos dürfen daher nicht mit Bestimmtheit Künstler genannt werden.

Die Schule des Dipoenos und Skyllis.

Die Künstler von Samos und Chios bildeten vereinzelte Gruppen. Zusammenhang liess sich weder mit vorhergehenden, noch mit späteren Künstlern nachweisen. Dipoenos und Skyllis dagegen führen uns wieder auf Daedalos zurück. Sie stammen von der Insel Kreta und heissen Schüler, ja Söhne des Daedalos [1], d. h. sie sind aus der Schule daedalischer Kunstübung auf Kreta hervorgegangen. Eine Zeitbestimmung giebt Plinius in folgenden Worten: Durch Bearbeitung des Marmors erlangten zuerst Ruhm Dipoenos und Skyllis, geboren auf der Insel Kreta, als noch die Meder herrschten und ehe Cyrus unter den Persern zur Herrschaft gelangte, d. i. ungefähr in der 50sten Ol. Nicht

[1]) Paus. II, 15, 1; III, 17, 6. Plin. 36, 9.

ganz klar ist dabei, ob diese Olympiade die Zeit der Geburt oder die Blüthe bezeichnen soll. Nun hat O. Müller aus armenischen Quellen mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen, worauf sich die ganze Angabe des Plinius bezieht. Cyrus hatte mit der Beute des Kroesus auch eine Statue des Herakles von Dipoenos und Skyllis, so wie einen Apoll und eine Diana, wahrscheinlich von denselben Künstlern, aus Lydien fortgeführt. Daraus folgt allerdings nur, dass die Künstler schon vor der Besiegung des Kroesus (Ol. 58, 3) thätig waren. Sehen wir uns nun später genöthigt (s. Kallon), ihre Lebenszeit noch bis nach dieser Zeit auszudehnen, so wird die 50ste Ol. allerdings eher die Zeit ihrer Geburt, als ihrer Blüthe bezeichnen.

Von ihren Werken führt

1) Plinius eine aus vier Figuren bestehende Gruppe an: „Die Künstler begaben sich nach Sikyon, welches lange die Vaterstadt aller Metallwerkstätten gewesen war. Die Sikyonier hatten von Staatswegen ihnen Götterbilder verdungen; doch ehe sie vollendet waren, gingen die Künstler, weil sie sich beleidigt glaubten, nach Aetolien. Sofort überfiel Sikyon Hungersnoth, Unfruchtbarkeit und schreckliches Leid. Als man Abhülfe suchte, antwortete der pythische Apoll, sie werde erfolgen, wenn Dipoenos und Skyllis die Götterbilder vollendeten. Dies erlangte man durch hohen Lohn und Zugeständnisse. Es waren aber Bilder des Apollo, der Artemis, des Herakles und der Athene, welches letztere nachher vom Blitze getroffen wurde.“ Es ist eine sehr wahrscheinliche Vermuthung O. Müller's, dass diese Statuen sich auf den von alten Künstlern mit Vorliebe gebildeten Dreifussraub beziehen. Natürlich waren die Statuen jede für sich gearbeitet, und nur in ähnlicher Weise, wie die Giebelgruppen, zu einer Handlung vereinigt. Dagegen wage ich Müller nicht beizustimmen, wenn er diese Bilder für dieselben hält, die sich unter der Beute des Kroesus befanden. Wegen der Geschichte ihrer Entstehung mussten den Sikyoniern die ihrigen für besonders heilig gelten, und ich sehe nicht ein, weshalb der Umstand, dass die Athene später (wer weiss, wann?) vom Blitze getroffen wurde, dieser Verehrung sollte Abbruch gethan haben. Ich betrachte daher

2) die Statuen im Besitze des Kroesus als ein zweites Werk. Sie sollen von Erz und vergoldet gewesen sein.

3) In Kleonae sah Pausanias (II, 15, 1) ein Bild der Athene.

4) In Argos befanden sich im Tempel der Dioskuren die Statuen dieses Zwillingspaares nebst denen ihrer Söhne Anaxis und Mnasinus und der Mütter derselben Hilaeira und Phoebe. Die Bilder waren von gewöhnlichem und Ebenholz, die Rosse ebenfalls meist von Ebenholz, einiges daran aber von Elfenbein (Paus. II, 22, 5. cf. Clem. Alex. protr. p. 14 Sylb.).

5) Eine Statue des Herakles in Tirynth, und

6) ein Xoanon der Artemis Munychia in Sikyon erwähnt Clemens Alexandrinus (l. l.).

7) Eine noch verwirrtere Notiz, als über Bupalos, hat Cedrenus (ann. p. 322 B) auch über Dipoenos und Skyllis: „Im Palast des Lausos zu Konstantinopel stand auch ein Bild der lindischen Athene, vier Ellen hoch aus Smaragdstein, ein Werk der Bildhauer Skyllis und Dipoenos, welches einst Sesostris, Tyrann von Aegypten, dem lindischen Tyrannen Kleobulos sandte.“ Trotz aller Verwirrung

erlaubt jedoch die Nennung der Künstlernamen kaum, die ganze Nachricht für erfunden zu halten: sie mochte sich immerhin an eine Athenestatue derselben anknüpfen, die wirklich vorhanden, aber freilich wohl nicht aus Smaragd, sondern vielleicht nur aus parischem Lychnites gearbeitet war, dessen sich diese Künstler nach Plinius Angabe vorzugsweise bedienten.

Die genannten Werke bilden sicher nur einen kleinen Theil der einst vorhandenen: denn Plinius bemerkt, dass Ambrakien, Argos, Kleonae mit Werken des Dipoenos angefüllt waren. Der Hauptsitz ihrer Thätigkeit war also die Gegend von Argos und Sikyon, Ambrakien nur in einer Zwischenzeit. In Kleinasien ist wegen der Werke im Besitz des Kroesus ihre Gegenwart nicht nothwendig vorauszusetzen, da dieser König im lebhaftesten Verkehr mit Griechenland stand. In Kreta, ihrem Vaterlande, finden wir keine Spur von ihnen. Auffallend aber ist es, dass uns nichts von ihrer Gegenwart in Sparta ausdrücklich berichtet wird, auf dessen Kunst sie unbedingt den grössten Einfluss übten: mehrere ihrer Schüler sind Spartaner, und zwar die bedeutendsten spartanischen Künstler, von denen wir überhaupt etwas wissen.

Schüler des Dipoenos und Skyllis in und aus Sparta.

Wir lernen sie aus drei Stellen des Pausanias kennen, die ausführlich mitgetheilt zu werden verdienen:

„Im Schatzhause der Epidamnier zu Olympia befand sich die Himmelskugel, von Atlas getragen, ferner Herakles und der Apfelbaum bei den Hesperiden und um den Baum gewunden der Drache, auch dieses aus Cedernholz, Werke des Theokles, Sohnes des Hegylos: dass sie dieser mit seinem Sohne zusammen gemacht, sagen die Schriftzeichen auf der Himmelskugel. Die Hesperiden selbst waren von den Eleern von dem Orte ihrer ersten Aufstellung weggenommen und befanden sich noch zu Pausanias Zeit im Heraeon" (Paus. VI, 19, 8). Der Anfang der Stelle ist lückenhaft: dass „auch" diese Werke von Cedernholz waren, setzt eine vorhergehende Erwähnung von andern ähnlicher Art voraus.

46 2) Die Megarer weiheten in ihr Schatzhaus zu Olympia Figuren aus Cedernholz mit Gold verziert: den Kampf des Herakles gegen Acheloos. Man sah dort Zeus, Deïaneira, Acheloos, Herakles und Ares, welcher dem Acheloos zu Hülfe kommt. Früher stand auch das Bild der Athene als Helferin des Herakles dabei: zu Pausanias Zeit befand es sich neben den Hesperiden im Heraeon. Im Giebel des Schatzhauses war der Krieg der Götter und Giganten dargestellt. Die Inschrift eines Schildes über dem Giebel aber sagte aus, dass es von der Beute eines Sieges über die Korinther gebaut sei. Pausanias setzt diesen Sieg unter das lebenslängliche Archontat des Phorbas zu Athen, und lässt das Schatzhaus später bauen: „Die Weihgeschenke mussten sie aber schon seit alter Zeit haben, da sie der Lakedaemonier Dontas, ein Schüler des Dipoenos und Skyllis, gemacht hatte" (Paus. VI, 19, 14). Böckh[1]) macht darauf aufmerksam, dass Pausanias den Dontas als einen Daedaliden für einen uralten Künstler hält, und

[1]) C. Inscr. I, p. 47 sqq.

daher seine Werke für älter erklärt, als das Gebäude, in denen sie sich befanden. Uns führt die Zeit des Dontas zur umgekehrten Vermuthung, nemlich das lange nach Phorbas errichtete Gebäude mit Dontas gleichzeitig zu setzen. Vielleicht war dann auch der Giebelschmuck, wenn nicht von Dontas selbst, doch von einem Künstler derselben Schule.

3) „Im Tempel der Hera zu Olympia steht [ihre eigene Bildsäule und die] des Zeus. Die der Hera sitzt auf einem Throne, daneben steht [Ares?] bärtig, mit einem Helme auf dem Haupte. Es sind dies Werke (ἁπλᾶ?). Die auf Thronen sitzenden Horen, welche darauf folgen, machte der Aeginet Smilis. Neben ihnen steht ein Bild der Themis, als der Mutter der Horen, von der Hand des Dorykleidas, eines Lakedaemoniers von Geburt und Schülers des Dipoenos und Skyllis. Die Hesperiden, fünf an der Zahl, machte Theokles, auch er ein Lakedaemonier und Sohn des Hegylos; er soll gleichfalls bei Skyllis und Dipoenos gelernt haben. Die Athene mit Helm, Speer und Schild soll ein Werk des Lakedaemoniers Medon [oder Dontas] sein, der ein Bruder des Dorykleidas, und bei denselben Meistern in die Lehre gegangen sei. Kore und Demeter sitzen, Apollo und Artemis stehen einander gegenüber. Es befinden sich daselbst auch Leto, Tyche, Dionysos und Nike mit Flügeln: wer sie gemacht, vermag ich nicht anzugeben, doch scheinen auch sie mir zu den vorzüglich alten zu gehören. Die besagten Werke sind von Elfenbein und Gold" (Paus. V, 17, 1). 47

Zunächst einige Bemerkungen über Einzelnheiten. In der einen Stelle heisst es, die Athene, welche dem Herakles gegen Acheloos beistand, ein Werk des Dontas, sei nach dem Heraeon versetzt. Dort aber nennt sie Pausanias ein Werk des Medon, eines Bruders des Dorykleidas: ἔργον εἶναι Μέδοντος, τοῦτον δὲ ἀδελφόν τε εἶναι Δορυκλείδου. Durch eine geringe Veränderung: ἔργον εἶναι μὲν Δόντα, τοῦτον δὲ κ. τ. λ., wodurch δὲ noch eine bessere Beziehung auf μὲν erhält, werden beide Erwähnungen in Uebereinstimmung gebracht. Vielleicht ist aber der Name des Dontas auch noch an einer dritten Stelle versteckt, nemlich am Anfange der Beschreibung der Werke im Heraeon. In den ersten Worten scheinen ausser dem Bilde der Hera noch zwei andere, des Zeus und vielleicht des Ares, erwähnt zu sein. Von diesen nun heisst es: ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ. Allein eine genügende, schlagende Erklärung des Ausdruckes ἁπλᾶ ist bis heute noch nicht gegeben worden. Den bisherigen Vorschlägen mag noch der angereiht werden, dass ἁπλᾶ sich auf einen einfachen Stoff, Holz oder Marmor beziehe, im Gegensatz zu den zusammengesetzten, Cedernholz, Elfenbein, Gold, aus welchen die folgenden Werke gebildet waren. Nun aber hat I. Bekker wegen der unmittelbar folgenden Worte: τὰς δὲ ἐφεξῆς . . . Ὥρας ἐποίησεν Αἰγινήτης Σμῖλις, vermuthet, es sei in ἁπλᾶ der Name eines Künstlers versteckt, und es ist nicht zu läugnen, dass dadurch der Zusammenhang der Rede aufs schönste hergestellt würde. Deshalb schlägt Kayser[1]) vor, wegen der Aehnlichkeit der Buchstaben den Namen des Ageladas in den Text zu setzen. Allein wir müssen Anstoss nehmen, diesen Künstler der 70er Olympiaden mit den übrigen, die sämmtlich bald nach Ol. 60 thätig sein mussten,

[1]) Rhein. Mus. N. F. V, S. 349.

in Verbindung zu bringen. Die Aehnlichkeit der Buchstaben ist aber mindestens eben so gross, wenn wir *ΑΠΛΑ* in *ΔΟΝΤΑ* verändern, und Dontas gehört schon 48 ohnehin unter die im Folgenden genannten Künstler. Auffällig ist höchstens, dass Pausanias nicht sogleich bei der ersten Erwähnung von seinem Vaterlande und Geschlechte spricht: aber er konnte dies des Zusammenhanges wegen bis zur Erwähnung seiner Mitschüler aufschieben.

Zur bessern Uebersicht stellen wir noch einmal kurz die Werke jedes Einzelnen zusammen: Wir fanden

von Theokles: Atlas mit der Kugel, Herakles und fünf Hesperiden nebst dem Baume und dem Drachen;

von Dorykleidas: Themis als Mutter der Horen;

von Dontas, seinem Bruder: Zeus, Deïaneira, Acheloos, Herakles, Ares und Athene; dazu vielleicht im Heraeon Hera, Zeus und Ares.

Ausser den Horen des Smilis lassen sich die sonst noch angeführten Werke im Heraeon keinem bestimmten Künstler beilegen. Alle aber haben unter sich eine gewisse Verwandtschaft, durch die sie sich namentlich den Erzarbeiten von Samos, den Marmorarbeiten von Chios als eine selbstständige Klasse zur Seite stellen. Sie gehören sämmtlich einer neuen Entwickelung der Holzsculptur an, die schon unter Dipoenos und Skyllis begonnen hatte, aber von diesen lakedaemonischen Künstlern ausschliesslicher fortgeführt wurde. Das Wesen derselben besteht in der Verbindung des gewöhnlichen Holzes mit edlern Arten und überhaupt mit edlern Stoffen. Man verbindet Cedern-, Ebenholz mit Elfenbein, mit Gold. Das Edle und Kostbare, anfangs nur Schmuck einzelner Theile, breitet sich immer mehr aus, bis zuletzt das Holz darauf beschränkt erscheint, dem Gold und Elfenbein als Gerüst, als Unterlage zu dienen. An den Rossen der Dioskuren zu Argos war nur einiges von Elfenbein, Gold wird gar nicht erwähnt. Die Werke im Heraeon nennt Pausanias geradezu aus Gold und Elfenbein gemacht, wenn auch aus den zwei andern Stellen hervorgeht, dass dies nicht ausschliesslich der Fall war.

Von einer Thätigkeit dieser Künstler in ihrem Vaterlande haben wir keine Kunde. Wohl aber finden wir dort einen anderen Schüler des Dipoenos und Skyllis:

Klearchos

aus Rhegion in Unteritalien. „Zur Rechten des Tempels der Athene Chalkioekos in Sparta steht ein Bild des Zeus Hypatos, das älteste aller Erzwerke: denn es ist nicht aus einem Ganzen gemacht, sondern jeder der Theile ist be-49 sonders für sich getrieben, und dann erst zusammengefügt und mit Nägeln verbunden, so dass sie sich nicht auflösen können. Klearchos aus Rhegion soll das Bild gemacht haben, welchen einige einen Schüler des Dipoenos und Skyllis, andere sogar des Daedalos nennen. So berichtet Pausanias[1]), gewiss ohne zu ahnen, welchen Anstoss er dadurch bei seinen Erklärern erregen würde. Da meint z. B. Sillig, von Dipoenos und Skyllis könne hier nicht die Rede sein: sie hätten ja nur durch Marmorarbeit Ruhm erworben. Ferner müsse dieses

---

[1]) III, 17, 6, wo *Κλέαρχον δὲ* gewiss den Vorzug vor *καὶ Λέαρχον δὲ* trotz der Uebereinstimmung der Handschriften verdient.

Werk in weit frühere Zeit fallen, als die, in welcher bekanntlich jene Künstler thätig waren: richtig habe nemlich Thiersch[1]) bestimmt, dass dieses mit dem Hammer getriebene Werk, dieses *σφυρήλατον*, älter als Rhoekos, also älter als die Zeitrechnung nach Olympiaden sei. Welcker[2]) dagegen will das Künstlerpaar, welches den Daedalos zum Lehrer gehabt haben soll, von einem anderen der 50sten Olympiade getrennt wissen. Müller[3]) endlich giebt nur zu, dass Klearchos später als Ol. 14 gelebt habe, indem damals erst Rhegion gegründet worden sei. Prüfen wir diese Einwürfe näher: Wer sagt uns, dass Dipoenos und Skyllis nur in Marmor gearbeitet? Und gesetzt es wäre der Fall gewesen, mussten alle ihre Schüler dasselbe thun? Von ihren drei Schülern aus Lakedaemon kennen wir kein einziges Werk in Marmor. Was nöthigt uns ferner ein *σφυρήλατον* bis zum Anfange der Olympiaden hinaufzurücken? Rhoekos und Theodoros lebten um Ol. 50, allerdings vor Ol. 60, in die wir der Lehrer wegen den Klearch setzen. Aber durch die Erfindung des Erzgusses ist die frühere Art der Metallarbeit gewiss nicht mit einem Schlage in ganz Griechenland unterdrückt worden. Wenn Pausanias, wie es scheint, dies dennoch annimmt und daraus den falschen Schluss zieht, der Zeus des Klearch sei das älteste Werk in Erz, so darf uns dies nicht irre machen, da wir noch dazu wissen, dass er über die chronologischen Verhältnisse der ältesten Künstler häufig mit sich selbst keineswegs im Klaren ist. Die Annahme eines doppelten Dipoenos und Skyllis erweist sich dadurch als unnöthig; und heisst nun Klearch gar Schüler des Daedalos selbst, so will das nichts anderes bedeuten, als dass er aus derselben daedalischen Kunstschule hervorging, der auch Dipoenos und Skyllis ihre Bildung verdankten. Es bleibt daher kein Grund übrig, die Thätigkeit des Klearch in ein höheres Alter, als die 60ste Ol. hinaufzurücken. Vielleicht sehen wir uns sogar genöthigt, sie bis nahe an Ol. 70 auszudehnen, um dem immer misslichen Auskunftsmittel zu entgehen, einen doppelten Klearch von Rhegion anzunehmen. Pythagoras nemlich, der bis gegen Ol. 80 am Leben ist, heisst bei Pausanias[4]) Schüler der Klearch von Rhegion. Nun bemerkt freilich Pausanias weiter, dieser Klearch solle Schüler des Eucheiros von Korinth gewesen sein, welcher wiederum spartanische Künstler, Syadras und Chartas, zu Lehrern gehabt habe; und diese Behauptung steht allerdings mit der anderen Angabe in Widerspruch, nach welcher Klearch zum Schüler des Dipoenos oder Daedalos gemacht wird. Allein wir dürfen nicht vergessen, dass Pausanias nur berichtet, was ihm einerseits in Sparta, andererseits in Olympia mitgetheilt ward. Dazu kommt, dass das Werk des Daedaliden sich in Sparta befand, während auch der Schüler des Eucheiros durch die Lehrer desselben mit Sparta wenigstens in indirecter Verbindung stand. Endlich ist es keineswegs ohne Beispiel, dass ein Künstler bei mehreren Meistern in die Lehre gegangen ist. Doch genug über einen Punkt, der nicht gegen jeden Widerspruch sicher gestellt werden kann; nur so viel halten wir fest, dass die Identität der zwei Klearche bei Pausanias nicht geradezu eine Unmöglichkeit ist. 50

Schüler des Dipoenos und Skyllis sind endlich noch:

Tektaeos und Angelion.

---

[1]) Ep. Not. S. 24. [2]) Kl. Schr. III, S. 541. [3]) Hdb. § 70, 2. [4]) Paus. VI, 4, 4.

Wegen ihrer Lehrer und ihres Schülers Kallon muss ihre Thätigkeit zwischen Ol. 60—70 fallen. Ihr Vaterland ist uns unbekannt. Nach dem Schulzusammenhange dürfen wir aber voraussetzen, dass sie, wie die vorhergehenden, der Gruppe peloponnesischer Künstler angehören. Nur von einem ihrer Werke haben wir genauere Kunde, dem Apollo in Delos [1]). Athenagoras [2]) fügt zu diesem noch eine Artemis, welche von den anderen Gewährsmännern nicht genannt wird, aber darum doch noch nicht als eine Erdichtung zu verwerfen ist.
51 — Der Apollo hielt nach Pausanias [3]) die Chariten auf seiner Hand. Plutarch [4]), der aus Antikles (oder richtiger aus den Deliaca des Antikleidas) und aus Istros (ἐν ταῖς ἐπιφανείαις) schöpft, giebt die Attribute derselben an: die beiden äusseren hatten die Leier und die Flöten, die mittlere hielt die Syrinx an den Mund, die Rechte des Gottes endlich führte den Bogen. Die weitere Nachricht, das Bild sei so alt, dass die Künstler den Meropern zur Zeit des Herakles angehören sollten, können wir füglich unbeachtet lassen. Nachbildungen der Statue hat man auf einem geschnittenen Stein und auf Münzen von Athen wiederzufinden geglaubt. [5]) Doch lassen sich daraus über die Eigenthümlichkeiten des Styls keine bestimmten Schlüsse ziehen, sowohl wegen der Kleinheit, als auch wegen der Freiheit solcher Nachahmungen, die sich z. B. in der Gemme so weit erstreckt, dass die Chariten nackt und ohne Attribute gebildet sind, gerade wie in den späteren Marmorgruppen. Die Haltung des Apollo ist die gewöhnliche alter Götterbilder; die Arme sind fast gleichmässig ausgestreckt und die Last des Körpers auf beiden Beinen gleichmässig vertheilt.

An die Schule des Dipoenos und Skyllis knüpfen wir passend an, was wir sonst von Künstlern wissen, welche in dieser Epoche im Peloponnes thätig waren. Cheirisophos gehört, wie jene, zu den kretischen Daedaliden. „In Tegea ist ein Tempel des Apollo mit einem vergoldeten Bilde des Gottes. Cheirisophos machte es, ein Kreter von Geschlecht; sein Zeitalter indessen und seinen Lehrer kennen wir nicht. Der Aufenthalt des Daedalos in Knosos beim Minos verschaffte aber auf längere Zeit hin den Kretern auch in der Verfertigung der Xoana Ruhm. Neben dem Apollo steht Cheirisophos aus Stein gebildet." Paus. VIII, 53, 8. Der Apollo scheint also ein vergoldetes Holzbild gewesen zu sein, und der Stoff somit der hergebrachte für alte Götterbilder, während für das Bild des Künstlers, wo die Wahl frei stand, der Marmor den Vorzug
52 erhielt. Da nun Pausanias den Künstler als einen Abkömmling der kretischen Daedaliden betrachtet, Dipoenos und Skyllis aber in gleicher Stellung sowohl durch Marmorarbeit berühmt wurden, als auch die kretische Kunst nach dem Peloponnes verpflanzten, so dürfen wir vielleicht annehmen, dass Cheirisophos etwa in gleicher Zeit von Kreta nach dem Peloponnes gewandert sei. Uebrigens liesse sich kaum etwas einwenden, wenn jemand den Namen des Künstlers als

[1]) Paus. II, 32, 5. [2]) leg. pr. Chr. 14, p. 61. [3]) IX, 35, 3. In wiefern sich diese Stelle aus Philostr. vit. Apoll. III, 3 (?) verbessern lasse, wie Müller (Dor. I. S. 353) behauptet, vermag ich eben so wenig wie Sillig zu bestimmen. [4]) de mus. III, p. 2081 Steph. [5]) Vgl. Müller Hdb. § 86.

nicht ursprünglich, sondern als von der Kunstthätigkeit abgeleitet dem Daedalos an die Seite stellen wollte.

Unabhängig von den kretischen Meistern, aber ihnen etwa gleichzeitig, finden wir in Sparta:

Syadras und Chartas. Von ihnen, so wie von ihrem Schüler Eucheiros aus Korinth, den wir mit dem Plasten Eucheir um die 30ste Ol. nicht vermischen dürfen, wissen wir indessen nichts, als was oben bei Gelegenheit Klearchs aus Pausanias (VI, 4, 4) angeführt worden ist.

Endlich setzen wir in diese Epoche noch:

Bathykles aus Magnesia, welcher den Thron des Apollo zu Amyklae errichtete und mit einem Cyclus von Kunstvorstellungen schmückte; wegen der Vollendung desselben aber die Chariten und ein Bild der Artemis Leukophryne weihte [1]). Pausanias scheint über Zeit und Lehrer des Künstlers keine bestimmte Meinung gehabt zu haben; er sagt, dass das Bild des Gottes selbst nicht von Bathykles, sondern alt und ohne künstlerischen Werth sei (*οὐ σὺν τέχνῃ πεποιημένον*). Aus mythologischen Gründen haben Voss [2]) und Welcker [3]) den Künstler etwa in die 50ste Olympiade gesetzt. Andere wollten eine Zeitbestimmung in der Angabe des Pausanias [4]) finden, dass die Lakedaemonier das Gold, welches ihnen Kroesus für den Apollo Pythaeos auf dem Berge Thornax schenkte, zum Schmuck des berühmteren amyklaeischen verwendeten. Die allgemeine Bezeichnung *ἐς κόσμον* gewährt aber noch nicht die Gewissheit, dass damit die Errichtung des Thrones gemeint sei. Dagegen hat die folgende Argumentation Silligs grosse Wahrscheinlichkeit für sich: Karien, wo Magnesia lag, ward von Alyattes oder Kroesus dem lydischen Reiche unterworfen [5]). Die 53 Künstler von Magnesia, an deren Spitze Bathykles stand, da eine Anzahl derselben mit ihm in Amyklae arbeitete, fanden zunächst an dem kunstliebenden Hofe des Kroesus noch hinlängliche Beschäftigung. Als aber Lydien von den Medern unterjocht wurde, wanderten viele Griechen theils nach Italien und Gallien, theils nach Griechenland selbst aus. Bei dem Verhältnisse des Kroesus zu Lakedaemon hat es also nichts auffälliges, wenn eine Schaar Künstler sich dorthin wendete, wo gerade damals die Kunst in Ansehen stand. Bathykles lebte demnach etwa Ol. 60, was der Annahme von Voss und Welcker ziemlich nahe kommt. Nehmen wir dazu, dass der Thron wahrscheinlich aus Holz und andern Stoffen zusammengesetzt war, so passt auch dieses für die angenommene Zeit, in der gerade spartanische Künstler durch Arbeiten in dem gleichen Materiale sich auszeichneten.

Die Beschreibung des Thrones selbst bei Pausanias hat hauptsächlich ein kunstmythologisches Interesse. Die Gestalt wird nur kurz und in solcher Weise berührt, dass wir uns ein klares Bild davon zu entwerfen nicht im Stande sind. Die Statue sass nicht, sondern stand in der Mitte des vom Throne wahrscheinlich nur auf drei Seiten umschlossenen Raumes. Rings herum (wohl an den Seiten) waren noch mehrere von einander gesonderte Sessel aufgestellt. Die

[1]) Paus. III, 18, 9 sqq. Die Artemis Leukophryne scheint nach Münzen von Magnesia (Müller u. Oesterley D. a. K. I, f. 14) der ephesischen auch in der äusseren Bildung verwandt zu sein. [2]) Myth. Briefe II, 188. [3]) Zeitschrift f. a. K. S. 283. [4]) III, 10, 8; vgl. Herod. I, 69. [5]) Vgl. Clinton fasti p. 298.

Bezeichnung eines Thrones für das Ganze ist daher sehr uneigentlich zu verstehen. Wollen wir einen freilich nur theilweise zutreffenden Vergleich mit Werken des Mittelalters anstellen, so können wir an die reich verzierten Chorstühle christlicher Kirchen erinnern, die in ihrer Mitte den Altar haben, wie der Thron die Statue des Apollo auf dem Grabe des Hyakinthos.

Ueber die Anordnung der zahlreichen Reliefs habe ich im Rheinischen Museum von Welcker und Ritschl[1]) ausführlich gehandelt, und nachgewiesen, dass das Grundprincip derselben ein strenger Parallelismus, ein durchgehendes Entsprechen der einzelnen Glieder unter einander im Raume war, dass dieses Entsprechen sich nicht blos innerhalb der einzelnen Reihen findet, sondern auch bei den ganzen Reihen unter einander wiederkehrt. Dieses Princip war aber 54 keineswegs ein neues, von Bathykles zuerst aufgestelles: wir finden es bereits an dem Schilde bei Homer und Hesiod, am Kasten des Kypselos in vollkommenster Durchbildung, und es behauptet auch später, selbst bei einem Phidias und Polygnot, noch seine Geltung.

Die Beschreibung der einzelnen Darstellungen überlassen wir jedem selbst bei Pausanias nachzulesen. Nur das wollen wir noch erwähnen, dass am obersten Theile des Thrones ein Chor der Magneter dargestellt war, welche dem Bathykles bei der Arbeit Hülfe geleistet hatten.

Ehe wir zu einer allgemeinen Betrachtung dieses Abschnittes übergehen, führen wir noch einige wenig wichtige Notizen über Künstler in Sicilien an. Polystratos, eigentlich aus Ambrakien, machte nach Tatian (adv. Gr. 54. p. 118 Worth) eine Statue des agrigentinischen Tyrannen Phalaris, welcher Ol. 57, 4 starb (s. Clinton h. a.). Ein Künstler aus Ambrakien gerade in dieser frühen Zeit müsste auffällig erscheinen, wüssten wir nicht aus Plinius, dass Dipoenos und Skyllis während der Unterbrechung ihres Aufenthaltes in Sikyon sich dorthin gewendet hatten.

Die Erwähnung des Phalaris führt uns auf:

Perillos oder Perilaos (denn beide Namen sind gleich richtig, siehe Böckh zum C. I. Gr. I, p. 887), einen Agrigentiner und Erzarbeiter (ἡμεδαπὸς, χαλκεὺς nach Lucian). Ihm wird der berüchtigte Stier des Phalaris zugeschrieben, in welchem er selbst zur ersten Probe geröstet sein soll (s. z. B. Plin. 34, 89. Lucian Enc. Phal. 11; 12). Dieser Stier hat zu den verschiedenartigsten Erörterungen in der alten, wie in der neuen Zeit Anlass gegeben, auf welche einzugehen für unsere Zwecke überflüssig erscheint. Eine blosse Fabel wird es schwerlich sein; wohl aber ist es möglich, was Böttiger vermuthet, dass die ursprüngliche Veranlassung zu den verschiedenen sich widerstreitenden Erzählungen in phoenicischen Götterculten zu suchen sei, die von Karthago nach der sicilischen Küste übertragen wurden (Kunstmythol. S. 359 und 380 flgd.).

[1]) V, S. 325 flgd.

Rückblick.

Ich habe die Erörterungen über diese erste historische Periode mit der Behauptung begonnen, dass die eigentliche Geschichte der Künstler erst um das Jahr 600 v. Chr. zwischen Ol. 40—50 beginne. Den Beweis mussten die einzelnen Untersuchungen liefern. Es war aber dabei nöthig, einen Weg einzuschlagen, der von dem meiner Vorgänger namentlich in einer Richtung abweicht. Viele der eben besprochenen Künstler erscheinen nach unseren Quellen noch als halb der Sage angehörig. Anstatt nun von dieser auszugehen, fragte ich zuerst, ob neben ihr nicht eine geschichtliche Thatsache einen festeren Haltpunkt für die Untersuchung darbiete. Es war überall der Fall: ich stellte also diese Thatsache fest und wendete mich nun erst zur Betrachtung der Sage, nicht um sie schlechtweg zu verwerfen, sondern um sie zu erklären. Es gelang dies überall in so fern, als sich theils die Veranlassung der Entstehung, theils der Grund des Irrthums in der Ueberlieferung nachweisen liess, ohne dass dadurch unsern Gewährsmännern Gewalt angethan wurde. Wem etwa über Einzelnes noch Zweifel geblieben sind, der überblicke die ganzen Untersuchungen in ihrem Zusammenhange: er versuche es, die Sage, wie sie ist, zu vertheidigen, aber er versuche es mit Consequenz, und es wird kein anderer Ausweg bleiben, als alle die Künstler, welche noch mit der Sage verknüpft sind, Smilis, Theodoros und Rhoekos, Dipoenos und Skyllis, Klearch, und selbst noch einige andere in der nächsten Epoche ohne Ausnahme zu verdoppeln: gewiss ein verzweifeltes Auskunftsmittel, welches allein schon den Beweis liefern kann, dass bei allen Verwirrungen der Chronologie dieselbe Ursache gleichmässig gewirkt hat, nemlich der Mangel an richtigem Verständniss halb sagenhafter Angaben. Ist es mir nun gelungen, diese Verwirrung überall von ein und demselben Standpunkte aus zu lösen, so ist dieses Gelingen selbst eine Gewähr mehr für die Richtigkeit des angewendeten Heilmittels.

Betrachten wir aber unbefangen den ganzen Zustand Griechenlands um das Jahr 600, so werden wir dadurch gleichfalls vielmehr einen Grund für, als gegen die Richtigkeit der bisherigen Ergebnisse finden. Nicht äussere politische Ereignisse von grosser Bedeutung sind es, welche um diese Zeit unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sondern eine neue Entwickelung des griechischen Geistes. Das Staatsleben nimmt an vielen Orten neue, bestimmtere Gestalten an, welche auch für die höchsten Entwickelungen eine tüchtige Grundlage abgeben. Die sieben Weisen, meist praktische Staatsmänner, treten gerade in dieser Zeit auf. Wie aber im Staate die alten Formen immer mehr schwinden, so verliert auch in der Literatur die Poesie ihre bisherige Alleinherrschaft. Neben poetischem Anschauen und Schaffen zeigt sich immer mehr reines Beobachten und Denken über Vorhandenes und Gewesenes, über die Gründe der Dinge; wir hören von den ersten Philosophen und Geschichtsschreibern, die zuerst in den Gegenständen ihrer geistigen Thätigkeit, bald aber auch in der Form von der Poesie sich lossagen. Dürfen wir uns daher wundern, wenn auch auf dem Felde der Kunst sich ein neues Leben regt? Sie entbehrte bisher der Freiheit, sie stand im Dienste der Priester oder des Handwerkes. Im Dienste der Priester machte sie Bilder, welche die Gottheit vielmehr bedeuten, als dar-

stellen sollten; im Dienste des Handwerkes hatte sie nur auszuschmücken, was anderen Zwecken im Leben dienstbar, nicht ein Kunstwerk für sich zu sein bestimmt war. Selbst bei den Geschenken, welche man den Göttern als Zehnten oder aus Dankbarkeit für erfüllte Gelübde weihte, sah man anfangs mehr auf Kostbarkeit oder Menge; am liebsten stellte man einen Theil des Gewinnes selbst auf, sei es von erbeuteten Waffen, sei es von edlen Metallen, und höchstens verarbeitete man dies zu Tempelgeräthschaften mit künstlerischem Schmucke. So weihen die Samier wegen einer Handelsunternehmung nach Tartessos in der 35sten Ol. ein mächtiges Gefäss in das Heraeon[1]), so Alyattes, selbst Kroesus noch ähnliche Geschenke nach Delphi. Diese Verhältnisse dahin zu ändern, dass der künstlerische Werth dem materiellen gleich, oder höher als dieser, geschätzt werde, konnte aber der Wille und der Eifer einzelner Künstler noch keineswegs genügen. Es musste sich das Bedürfniss dazu in der ganzen Geistesrichtung der Zeit offenbaren. Aber welchen Einflüssen sollen wir einen solchen Umschwung am Anfange der Olympiaden zuschreiben? Sie bilden
57 keinen Wendepunkt in der Entwickelung des griechischen Geistes, während wir ihn gegen das J. 600 auf allen Gebieten wahrgenommen haben.

Aber auch jetzt noch zeigt sich der Uebergang nur allmählig; noch immer ist das Band, welches namentlich die Kunst an die Religion knüpft, ein festes und strenges. Viele der genannten Werke sind wenigstens Götterbilder, die sich um die Tempelgottheit gruppiren, auf ihre Thätigkeit beziehen, oder Wesen darstellen, die ihr befreundet, verwandt oder untergeordnet sind. Kunstwerke ausser Beziehung zur Religion kommen fast nicht oder nur ausnahmsweise vor. Die alte Sitte blickt ferner noch daraus hervor, dass man den Werth des Kunstwerkes durch Kostbarkeit des Stoffes zu erhöhen sucht, durch Anwendung edler Metalle, des Elfenbeins, edler Holzarten, aus welchem Gebrauche sich dann später die höchste Vollendung der Sculptur in den Kolossen von Gold und Elfenbein entwickelt. Dem Künstler selbst aber scheint die Religion wegen jenes Verhältnisses zu ihr eine bevorzugte, fast, wie den Priestern, eine geheiligte Stellung gewährt zu haben. So sehen wir das Orakel sich der in Sikyon beleidigten kretischen Künstler annehmen; und es verdient aus demselben Grunde Beachtung, dass wir in einer Zeit, wo von Portraitbildung kaum noch die Rede ist, am Throne des Apollo den Chor der Genossen des Bathykles, neben dem Apollo zu Tegea das Bild des Cheirisophos, endlich das Bild des Theodoros wahrscheinlich im Heraeon zu Samos, das er gebaut, aufgestellt finden. Der Anerkennung des künstlerischen Verdienstes wird wohl niemand diese Ehre zuschreiben wollen. Weit eher ist es wahrscheinlich, dass die Religion dem Künstler das Vorrecht ertheilte, neben und an seinem Werke sich selbst zu verherrlichen, weil er ein geweihtes Werk gleichsam unter dem Beistande der Gottheit geschaffen. Diese Bilder der Künstler wären also in ihrer Bedeutung nicht wesentlich verschieden von denen der Priester, die oft in langen Reihen in und bei griechischen Tempeln aufgestellt waren.

Wir sprachen bisher von der Stellung und den äusseren Verhältnissen der Kunst im Allgemeinen. Ueberblicken wir jetzt die verschiedenen Erschei-

---

[1]) Herod. IV. 152.

nungen innerhalb ihres eigenen Gebietes. Gegenstände der Darstellung sind, wenn wir die rein statuarischen Werke ins Auge fassen, Götter und göttliche Wesen und zwar in so ausschliesslicher Weise, dass wir behaupten können, 58 die Heroen seien damals noch von der Ehre der Bildsäulen ausgeschlossen gewesen; denn die Dioskuren und Herakles haben ihre Geltung auch unter den Göttern. Die Heroenmythologie nahm eine Stellung nur in zweiter Reihe ein, sie war auf das Relief beschränkt, und hier finden wir sie am Throne zu Amyklae, wie schon früher am Kasten des Kypselos, in grösster Ausdehnung angewendet. Dieses Verhältniss entspricht vollkommen demjenigen, welches wir später in Rücksicht auf die Darstellung geschichtlicher Begebenheiten zu beobachten Gelegenheit haben werden. Wir finden sie auf die Malerei beschränkt, bis erst später das Königthum mit seinen Ansprüchen auf göttlichen Ursprung hervortrat.

Eine vorzugsweise Ausbildung einzelner Göttergestalten in bestimmten Schulen oder durch bestimmte Künstler lässt sich in dieser Epoche noch nicht nachweisen. Denn erstens sind unsere Nachrichten sicherlich so lückenhaft, dass wir nie wissen können, in wie weit der Zufall dabei sein Spiel gehabt hat. Wenn z. B. Smilis eine Hera in Samos, eine andere in Argos, dann die Horen wenigstens für einen Tempel der Hera macht, und O. Müller[1]) deshalb den Künstler in ein ähnliches Verhältniss zur Hera bringen will, wie die Daedaliden zur Athene, so wagen wir diese Folgerung darum nicht anzunehmen, weil die Thatsachen, auf denen sie beruht, der Zahl nach zu gering sind und zu sehr vereinzelt dastehen. Ferner aber ist an eine Vorliebe des Künstlers für gewisse Götter aus künstlerischen Rücksichten in dieser Epoche gewiss noch nicht zu denken. War er überhaupt nur im Stande, die Schwierigkeiten bei der äusseren Darstellung der Menschengestalt zu überwinden, so liess er sich gewiss gleich bereit finden, einen Zeus oder eine Hera, einen Apoll oder eine Artemis zu bilden. Denn der Unterschied lag gewiss mehr in äusserlichen Kennzeichen, als in einer Abstufung der geistigen Bedeutung, das künstlerische Verdienst mehr in technischer und stylistischer Vollendung, als in der Durchbildung der geistigen Eigenthümlichkeiten. Doch dürfen wir einen Umstand nicht übergehen, nemlich dass auch jetzt schon in statuarischen Werken mehrere Figuren zu einer Handlung verknüpft wurden, also auch in Bewegung und Stellung die frühere Ruhe grösserer Mannigfaltigkeit Platz machte.

Leider fehlen uns über die Unterschiede des Styls in den einzelnen Schulen 59 alle und jede Nachweisungen. Voraussetzen dürfen wir sie wenigstens in so weit, als sie durch die Verschiedenheit des angewendeten Stoffes bedingt sind. Hier sondern sich zuerst die samischen Künstler bestimmt von den übrigen durch den Erzguss. Ihre Erfindung scheint zwar bald nach ihnen, aber nicht augenblicklich allgemeine Verbreitung gefunden zu haben. Die Künstler von Chios sind, so viel wir wissen, ausschliesslich Marmorarbeiter. Dass die vergoldeten Erzstatuen des Dipoenos und Skyllis im Besitze des Kroesus Gusswerke waren, wird nicht ausdrücklich gesagt und muss deshalb einigermaassen zweifelhaft bleiben, weil der Zeus ihres Schülers Klearch ein *σφυρήλατον* war,

[1]) Aeg. S. 97.

und andere Werke des Erzgusses in Peloponnes nicht genannt werden. Dagegen ist schon bemerkt worden, wie ausser in der Marmorarbeit die kretischen Daedaliden auch in der weiteren Ausbildung der Holzsculptur Ruhm erwarben. Nicht unmöglich ist es, dass die Anregung dazu von Bathykles, und durch ihn von dem Hofe des Kroesus kam, durch dessen Reichthümer Glanz und Luxus auch in der Kunst eher Eingang finden mussten, als dies bei der verhältnissmässigen Armuth der griechischen Freistaaten des Festlandes möglich war.

Ueberhaupt ist der Grad des äusseren Wohlstandes namentlich in dieser Zeit der ersten Anfänge künstlerischen Lebens keineswegs ausser Acht zu lassen, wenn wir die Verbreitung an den verschiedenen Punkten Griechenlands überblicken. Es ist gewiss nicht blosser Zufall, dass die sämmtlichen uns bekannten Kunstschulen von den Inseln ausgehen: dort ist der Verkehr am regsten, dort also entsteht zuerst Wohlstand, der an Verschönerung des Lebens denken lehrt. Wie nun aber die Inseln im Verkehr gewisse Gebiete des Festlandes beherrschen, so üben sie denselben Einfluss auch in der Kunst. Samos und Chios sind auf Kleinasien hingewiesen, und eben dahin führt uns ein Theil der Werke ihrer Kunstschulen. Von Kreta dagegen wandern die Künstler, Cheirisophos, Dipoenos und Skyllis, nach dem Peloponnes. Der Einfluss der letztern zeigt sich namentlich in Sparta durch eine Reihe von Schülern, und reicht von dort aus durch Klearch selbst bis nach Unteritalien. Andere Orte, Argos, Si-
60 kyon, Kleonae, selbst Ambrakien, sollen mit ihren Werken angefüllt gewesen sein, und ihr Ansehen erscheint allerdings dort so bedeutend, dass es das Andenken an die einheimischen Kunstanfänge gänzlich verdunkelt hat. Dennoch aber sind uns von dort keine Schüler bekannt, welche von der Fortdauer ihres Einflusses bestimmtes Zeugniss ablegten. Eine vierte Insel gewinnt für die Künstlergeschichte erst in der nächsten Periode grössere Bedeutung, nemlich Aegina. Nur Smilis hat uns bereits beschäftigt. Seine Verbindung mit den samischen Künstlern ist aber in so fern wichtig, als sie auf weiteren Verkehr deutet, durch den die Kenntniss des Erzgusses bald nach Aegina gelangt sein muss.

So zeigt uns dieser Ueberblick, dass der erste Aufschwung der Kunst in dieser Epoche von wenigen Mittelpunkten ausgeht, und der Fortschritt sich eben nur so weit offenbart, als sich das Wirken von diesen Punkten aus erstreckt. Was daneben noch erwähnt wird, in Korinth, in Sicilien, ist durchaus untergeordnet. Besondere Aufmerksamkeit verdient aber deshalb noch der Umstand, dass wir aus dieser Epoche keinen einzigen athenischen Künstler kennen. Zwar ist durch die Zerstörung Athens im Perserkriege der grösste Theil alter Kunstwerke und damit die Kunde von ihnen vernichtet worden. Doch haben sich einige Reste sogar bis heute erhalten; und bei der Eifersucht der Athener auf ihren Ruhm würden sie wenigstens die Namen ihrer Künstler der Nachwelt überliefert haben. Allein wir finden keinen einzigen, nur Daedaliden im Allgemeinen. Die Kunst bewegt sich also auf den von Alters her vorgeschriebenen Wegen weiter, ohne dass durch das Wirken einer ausgezeichneten Persönlichkeit der Anstoss zu einem plötzlichen, in die Augen fallenden Fortschritt gegeben worden wäre.

Bedarf es schliesslich noch einer Rechtfertigung, warum wir die erste

Periode der Künstlergeschichte zwischen Ol. 60—70 abgeschlossen haben, so ist diese leicht gegeben. Wir haben die einzelnen Gruppen von Künstlern von ihrem ersten Auftreten an so weit verfolgt, wie unsere Nachrichten reichten. Auf diese Weise blieben nur zwei Namen übrig: Kallon und Pythagoras, welche wir für die folgende Periode aufsparen mussten; an allen übrigen Punkten kamen wir von selbst und ungesucht zu einem festen Abschlusse. Dass dies nicht in zufälliger Lückenhaftigkeit unserer Quellen, sondern in wirklichen 61 historischen Verhältnissen seinen Grund hat, wird die Geschichte des nächsten Zeitraumes lehren. Es zeigt sich uns hier zunächst die auffällige Erscheinung, dass wir fast nie an das Frühere anknüpfen können, sondern überall neue Ausgangspunkte suchen müssen.

Zweiter Abschnitt.

Grössere Ausbreitung und Streben nach freier Entwickelung, von Olymp. 60—80.

Argos.

Dass die Kunst schon in älterer Zeit in Argos einheimisch war, lehrt die Sage von Epeios, der an dem Zuge gegen Troja Theil genommen haben soll. Aber es fehlt ihm gänzlich an namhaften Nachfolgern. Die ersten Künstler nach ihm, von deren Thätigkeit in Argos wir etwas erfahren, sind Dipoenos und Skyllis, Fremde, welche nur eine Zeit lang dort ihren Wohnsitz genommen haben können. Neben ihnen scheint indessen auch eine einheimische Kunstschule vorhanden gewesen zu sein. Wir schliessen dies daraus, dass Eutelidas und Chrysothemis in der Inschrift ihres einzigen uns bekannten Werkes von sich aussagen, die Kunst sei ihnen ἐκ προτέρων, von ihren Vorfahren, überliefert: Paus. VI, 10, 5. Sie legen damit auf die Schulmässigkeit ihrer Kunst einen gewissen Werth, und stellen sich, etwa wie bei den Handwerkern die Innungsgenossen, den Pfuschern oder Neuerern gegenüber. Ihr Werk waren die Statuen des Demaratos und seines Sohnes Theopompos aus Heraea in Arkadien. Ersterer hatte im Laufe der Schwerbewaffneten, Ol. 65 u. 66, letzterer zweimal im Pentathlon, gewiss erst einige Olympiaden später, gesiegt. Die Künstler mochten also etwa Ol. 70 thätig sein. Ueber die Darstellung bemerkt Pausanias nur, dass Demaratos einen Schild von der zu seiner Zeit noch üb- 62 lichen Art führte, auf dem Haupt aber den Helm und an den Beinen Schienen trug.

Aristomedon muss in der Zeit unmittelbar vor dem Einfall des Xerxes in Griechenland gelebt haben. Denn von seiner Hand waren die Weihgeschenke, welche die Phocenser wegen der unter Tellias Leitung erfochtenen Siege über

die Thessalier in Delphi aufstellten: Paus. X, 1, 10. Ueber die Kriege giebt ausser Pausanias auch Herodot (VIII, 27) näheren Aufschluss. Die Geschenke bestanden in den Statuen des Sehers Tellias, der übrigen Führer und einheimischer Heroen, namentlich des Eponymos Phokos. Als Führer aber für das Fussvolk nennt Pausanias Rhoios aus Ambrossos, Daïphantes aus Hyampolis für die Reiterei.

Glaukos und Dionysios arbeiteten für Mikythos umfangreiche Weihgeschenke nach Olympia: Paus. V, 26, 2 flgd. Dieser Mikythos war Vormund der Kinder des rheginischen Tyrannen Anaxilas, welcher Ol. 76, 1 gestorben war, und siedelte später, nachdem er denselben Rechenschaft abgelegt hatte, Ol. 78, 2, nach Tegea über: Diodor XI, 48 u. 66. Herod. VII, 170. Pausanias bemerkt ausdrücklich, dass von dem Aufenthalte zu Tegea in der Inschrift der Weihgeschenke nichts erwähnt, sondern nur Rhegion und Messene an der Meerenge als Heimath des Mikythos genannt war. Sie sind also nicht nothwendig erst nach Ol. 78, 2 aufgestellt, wie es nach Herodot scheinen könnte. Veranlassung zu ihrer Weihung bot ein Gelübde wegen der Genesung eines schwindsüchtigen Sohnes. Pausanias theilt sie in grössere und kleinere (l. l. 6 u. 7). Die grösseren: Amphritrite, Poseidon, Hestia waren Werke des Glaukos. Davon abgesondert standen die kleineren: Kora, Aphrodite, Ganymedes und Artemis, die Dichter Homer und Hesiod, die Götter Asklepios und Hygieia, ferner die Personification des Wettkampfes, Agon, mit den von Pausanias genau beschriebenen Springgewichten, endlich Dionysos, der Thracier Orpheus, und ein (nach V, 24, 6) unbärtiger Zeus. Sie waren sämmtlich Werke des Dionysios. Andere ebenfalls dazu gehörige Statuen sollte Nero weggeführt haben. Durch diesen Kunstraub ist es uns unmöglich geworden, über den Zusammenhang des einigermaassen bunt zusammengesetzten Statuenvereins eine Meinung zu äussern. — Ausserdem führt Pausanias (V, 27, 2) noch ein Werk des Dionysios 63 an. Phormis nemlich, ein Arkadier aus Mainalos, der sich im Kriegsdienste des Gelon und Hieron auszeichnete und Schätze erwarb, hatte zwei Rosse nebst ihren Lenkern nach Olympia geweiht, von denen das eine ein Werk des Aegineten Simon, das andere des Dionysios von Argos war. Von dem letzteren erzählt Pausanias, es stehe an Grösse und Ansehen den übrigen Pferdebildern in der Altis weit nach, und erscheine noch mehr dadurch entstellt, dass ihm der Schweif abgehauen sei. Nichtsdestoweniger habe es aber eine grosse Berühmtheit dadurch erlangt, dass ihm die Hengste wie einem lebendigen Thiere nachtrachteten. Hiermit sind unsere Nachrichten über diese beiden Künstler erschöpft. Denn eine Juno im Porticus der Octavia (Plin. 36, 35) betrachten wir als ein Werk des späteren Dionysios, welcher Sohn des Timarchides war.

Es bleibt uns jetzt noch der berühmteste argivische Künstler dieser Epoche zu betrachten übrig, der eine um so grössere Bedeutung hat, als er der Lehrer der drei Meister war, durch welche die griechische Kunst ihre höchste Entwickelung erreichte.

Ageladas.

Die genaue Bestimmung seines Zeitalters gehört zu den schwierigsten Fragen in der Geschichte der griechischen Künstler. Die einzelnen Angaben über seine Thätigkeit umfassen den Zeitraum von Ol. 65 bis 87; denn auf

Ol. 65 weist die Statue des Anochos aus Tarent hin, der damals im einfachen, im Doppel-Lauf aber auch in einer anderen Olympiade siegte: Paus. VI, 14, 11; vgl. Krause Olymp. unter Anochos und Akochas.

Ol. 66 siegt Kleosthenes von Epidamnos im Wagenrennen, dessen Siegesdenkmal gleichfalls ein Werk des Ageladas war: Paus. VI, 10, 6.

Ol. 68, 2 wird Timasitheos aus Delphi von den Athenern hingerichtet: Herodot V, 70 sqq. Paus. VI, 8, 6; vgl. III, 4, 2. Seine zwei olympischen und drei pythischen Siege im Pankration, welche durch eine Statue des Ageladas verherrlicht wurden, fallen also vor diese Zeit.

Ol. 81, 2 siedeln die Messenier nach Naupaktos über (vgl. Clinton fasti h. a.). Für sie macht Ageladas den später nach Ithome versetzten Zeus Ithomaeos: Paus. IV, 33, 2.

Ol. 87, 2 wird Athen zuerst von der Pest heimgesucht. Auf ihr Ende bezog man die Weihung einer Statue des Herakles Alexikakos im Demos Melite, welche ein Werk des Ageladas war: Schol. Aristoph. ran. 504. Tzetzes Chil. VIII, 191. 64

Nehmen wir dazu, dass Ageladas, um schon Ol. 65 thätig zu sein, doch Ol. 60 geboren sein müsste, so könnten wir die verschiedenen Angaben, wie sie wörtlich überliefert sind, unmöglich auf eine und dieselbe Person beziehen, da sonst der Künstler ein Alter von mehr als 110 Jahren erreicht haben müsste. Das leichteste, aber auch das gefährlichste Mittel, ähnliche Schwierigkeiten zu beseitigen, ist immer, aus einem einzigen zwei verschiedene Künstler zu machen, und auf diese dann die widersprechenden Nachrichten zu vertheilen. Das ist denn auch bei Ageladas von Sillig und Thiersch [1]) versucht worden, nur stimmen sie darin nicht überein, dass ersterer seine beiden Ageladas für Argiver hält, Thiersch dagegen von dem bekannteren Argiver einen Sikyonier unterscheiden will. Wir prüfen zunächst die letztere Annahme. Sie beruht auf einer lückenhaften Stelle des Pausanias [2]), in der es von einer Zeusstatue in Olympia heisst, sie sei: *Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ ..... καὶ Θεσσαλῶν φασιν εἶναι, ὅτε Φωκεῦσιν εἰς πόλεμον οὗτοι κατέστησαν.* Dieser Krieg aber, meint Pausanias, sei nicht der sogenannte heilige, sondern derjenige: *ὃν πρότερον ἔτι ἐπολέμησαν, πρὶν ἢ Μήδους καὶ βασιλέα ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα διαβῆναι.* Für die Ausfüllung der oben bezeichneten Lücke zieht Thiersch die Uebersetzung des Amasaeus zu Rathe, welche den Namen des Ageladas einfügt. Diese Ergänzung betrachtet er als aus jetzt verlorenen Handschriften geflossen und nimmt darauf hin einen Sikyonier Ageladas an, welchem die Werke nach Ol. 80 beizulegen seien, während der Argiver in die Zeit vor Ol. 70 gehöre. Da jedoch ein Schüler jenes nach Ol. 87 thätigen Sikyoniers unmöglich schon vor dem Zuge des Xerxes in der Kunst thätig gewesen sein könne, so dürfe man wohl annehmen, dass Pausanias bei der Zeitbestimmung jenes phocensisch-thessalischen Krieges in einen Irrthum verfallen sei. Denn gerade vor der Zeit des Xerxes sei nach dem Zeugnisse Herodots [3]) der Sieg auf Seite der Phocenser gewesen; und überdies gebe Pausanias in seinen Worten nur eine Vermuthung, nicht eine begründete Ueberlieferung. Dies ist allerdings wahr, 65

---

[1]) Ep. Not. S. 46 flgd. [2]) V, 24, 1. [3]) VIII, 27.

dennoch aber haben wir dadurch nicht das Recht erlangt, seine Angabe ohne Weiteres zu verwerfen. Zwar spricht ausser Herodot auch Pausanias[1]) von Niederlagen der Thessalier. Allein wir sehen aus der ganzen Erzählung, dass sie eigentlich an Macht den Phocensern überlegen waren. Diese letzteren wagen es kaum, in offener Feldschlacht anzugreifen, sondern führen nach den von Tellias ersonnenen Kriegslisten einzelne Schläge aus; ihre Furcht vor dem Feinde geht zuweilen bis zur Verzweiflung, so dass von daher die *ἀπόνοια Φωκική* sogar sprichwörtlich wird. Sie werden auf den Parnass gedrängt, verlieren 300 auserlesene Männer; und das Orakel selbst sagt einmal:

Συμβαλέω θνητόν τε καὶ ἀθάνατον μαχέσασθαι,
νίκην δ' ἀμφοτέροις δώσω, θνητῷ δέ νυ μᾶλλον.

Warum sollen also nicht auch die Thessalier, wenn nicht wegen des ganzen Krieges, doch wegen eines glänzenden Erfolges während desselben, vielleicht in Folge eines Gelübdes, dem Zeus eine Bildsäule nach Olympia geweiht haben? Dass die Ausführung des Werkes einem thebanischen Künstler anvertraut ward, könnte zu der Vermuthung Anlass geben, dass es aus der Zeit des persischen Einfalles selbst herrühre. Während desselben standen Thessalier, wie Thebaner auf der Seite der Perser; gerade die Thessalier waren es, welche die Perser durch Phocis führten[2]) und bei der Plünderung des Landes gewiss einen reichlichen Antheil der Beute für sich in Anspruch nahmen, gross genug, um davon später dem Zeus eine Statue zu weihen. Die Zeitbestimmung des Pausanias würde durch diese Annahme nicht eben wesentlich beeinträchtigt. Was endlich die Ergänzung des Amasaeus anlangt, so zeigt sich dieselbe jetzt noch weit weniger haltbar, als zur Zeit, da Thiersch seine Meinung zuerst aufstellte. Die Handschriften deuten auf eine grössere Lücke, als dass ein einzelner Name zur Ausfüllung genügte, und wir müssen daher Schubart und Walz beistimmen,
66 wenn sie den Text in folgender Weise herzustellen versuchen: *παρὰ τῷ Σικυωνίῳ [. . . . . . τὸ δὲ ἐπίγραμμα τὸ ἐπ' αὐτῷ δεκάτην ἀπὸ τοῦ πολέμου Φωκέων] καὶ Θεσσαλῶν φησιν εἶναι, εἰ δὲ Φωκεῦσιν εἰς πόλεμόν τινα οὗτοι κατέστησαν καὶ ἔστιν ἀπὸ Φωκέων αὐτοῖς τὸ ἀνάθημα, οὐκ ἂν ὅγε ἱερὸς καλούμενος εἴη πόλεμος, ὃν δὲ πρότερον κ. τ. λ.* Ergänzte aber Amasaeus die grössere Lücke nicht, weil seine Handschriften sie nicht bezeichneten, so haben wir auch keinen Grund, den Namen des Ageladas als aus Handschriften geflossen anzuerkennen. Und hiermit fällt die Hauptstütze für den Sikyonier Ageladas. Ferner stellt Thiersch die Meinung auf: da Pausanias bei Erwähnung des Zeus von Ithome das Vaterland des Ageladas nicht angebe, so sei es uns erlaubt, dieses Werk dem Sikyonier beizulegen. Wir behaupten das Gegentheil: da er das Vaterland nicht angiebt, so dürfen wir nur an den sonst aus Pausanias bekannten Argiver denken; denn hätte er von einem Sikyonier gewusst, so würde er dessen Vaterland anzugeben sicherlich nicht unterlassen haben. Geradezu aber gegen Thiersch spricht der Scholiast zu Aristophanes Fröschen. Er nennt den Künstler des Herakles von Melite, welcher nach Thiersch Meinung Sikyonier und Lehrer des Polyklet und Myron, nicht aber des Phidias gewesen sein soll, ausdrücklich Argiver, und Phidias seinen Schüler.

---

[1]) X, 1, 3. [2]) Herod. VIII, 32; 33.

Wir gelangen zu der zweiten Frage, ob wir zwei gleichnamige Künstler aus Argos annehmen dürfen. Die jüngste Erwähnung führt uns bis Ol. 87, 3 herab; denn damals soll Ageladas wegen des Aufhörens der Pest den Herakles Alexikakos im athenischen Demos Melite gemacht haben. Gelingt es uns diese Angabe zu beseitigen, so gewinnen wir dadurch sechs Olympiaden, indem alsdann die äusserste Zeitbestimmung für Ageladas auf Ol. 81, 2 zurückrückt. Dass sich nun überhaupt in Melite ein Herakles des Ageladas befand, haben wir keinen Grund zu bezweifeln; eben so wenig, dass Ageladas Lehrer des Phidias war. Auffallend ist es aber, wenn ein und derselbe Gewährsmann zu diesen beiden Thatsachen eine Angabe hinzufügt, der zufolge das Werk des Lehrers erst zu einer Zeit entstanden sein müsste, in welcher der Schüler bereits als kahlköpfiger Greis gestorben war [1]). Noch dazu ist unrichtig, was jener Scholiast behauptet, dass durch die Weihung des Bildes die Pest aufgehört 67 habe. Denn Thukydides sagt ausdrücklich, dass alle Sühnungen, Orakel u. dgl. sich unnütz erwiesen, und man sich deshalb zuletzt um nichts mehr gekümmert habe [2]). Mit vollem Rechte haben daher Welcker [3]) und Müller [4]) die ganze Erzählung von der Veranlassung der Weihung als unbegründet verworfen, letzterer namentlich auch deshalb, weil der Beiname Alexikakos weit älter und wahrscheinlich von Delphi nach Athen verpflanzt sei [5]). Dass er im Cultus, wahrscheinlich sogar in den Mysterien seinen Grund hatte, lässt sich um so eher annehmen, als der vergötterte Heros Alexikakos gerade im Demos Melite verehrt wurde, *ἐν ᾗ ἐμυήθη Ἡρακλῆς τὰ μικρὰ μυστήρια* [6]). Die Ursprünge solcher Mysterien sind aber vielmehr in den ältesten Ueberlieferungen der Religionsgeschichte, als in den Seuchen des peloponnesischen Krieges zu suchen.

Freilich liesse sich hiergegen noch einwenden, dass von dem Alter des Namens noch nicht ein Schluss auf das Alter des Bildes erlaubt sei, und dass man immerhin bei einem so grossen Unglück, wie jene Pest war, des Unheil abwehrenden Heros von Neuem gedacht haben könnte. Um auch diesem Einwurf zu begegnen, müssen wir hier von einigen andern Götterbildern sprechen, welche dadurch, dass sie auf die athenische Pest bezogen werden, uns ebenfalls in chronologische Schwierigkeiten verwickeln. Ein solches Bild ist der Apollo Alexikakos des Kalamis in Athen [7]). Kalamis aber blüht nach unbestreitbaren Bestimmungen der Zeit und des Styls gerade etwa 10 Olympiaden vor jener Pest. Wie aber drückt sich Pausanias über den Ursprung des Namens aus? Den Namen soll (*λέγουσιν*) der Gott erhalten haben, als er der Pest im peloponnesischen Kriege durch ein Orakel aus Delphi ein Ende machte. Pausanias lässt sich hier also vom Volke oder von unwissenden Periegeten etwas erzählen, aus deren Munde man freilich in alter, wie in neuer Zeit auch noch gröbere historische Versehen zu hören gewohnt ist. Dass uns Pausanias auch diese Erzählungen mittheilt, wollen wir ihm nicht zum Vorwurf machen. Wohl aber ist er darüber anzuklagen, dass er, auf solches Geschwätz weiter bauend, 68 auch den Namen des Apollo Epikurios in Phigalia mit Bestimmtheit auf die-

---

[1]) Phidias starb Ol. 87, 1. [2]) II, 47; vgl. 53. [3]) Kunstblatt 1827, n. 81. [4]) de Phid. § 7. [5]) Vgl. Dorier I, S. 455. [6]) Schol. Ar. ran. l. l. und die Lexikographen unter *Μελίτη*. [7]) Paus. I, 3, 4.

selbe Pest bezieht[1]). Denn abgesehen davon, dass Apollo die Pest nicht milderte, müssen wir hier noch bemerken, dass sie nach Thukydides Angabe[2]) in den Peloponnes gar nicht eindrang, *ὅ τι ἄξιον καὶ εἰπεῖν*. Nicht anders verhält es sich mit dem Apollo Akesios in Elis und dem Pan Lyterios in Troezen[3]). Bei dem Hermes Kriophoros in Tanagra spricht Pausanias[4]) nur im Allgemeinen von einer Pest; sicher aber gehört auch dieses Bild wegen des Kalamis, der es gemacht, in die Zeit vor dem peloponnesischen Kriege. — Fassen wir nun alle diese unter einander so gleichartigen Nachrichten zusammen, so muss sich uns die Ueberzeugung aufdrängen, dass sie alle aus einer und derselben Quelle stammen. Wo sich nemlich ein Heiligthum oder Bild eines Unheil und Krankheit abwehrenden Gottes fand, da war auch die Volkssage geschäftig, die Entstehung desselben, unbekümmert um historische Genauigkeit, mit der berühmtesten dieser Krankheiten in Verbindung zu bringen. Wie bei uns alle alten Kriegserinnerungen im Schwedenkriege aufgehen, so dachten die Griechen späterer Zeit bei einer Pest immer nur an die athenische.

Wir können also mit gutem Gewissen jene Zeitbestimmung als beseitigt betrachten. Allerdings setzt auch Plinius[5]) den Ageladas in die 87ste Olympiade. Allein auch er liess sich vielleicht nur durch die Erzählung von dem Herakles Alexikakos täuschen. Dazu kommt aber, dass sich seine Angabe an einer Stelle findet, die von den ärgsten chronologischen Widersprüchen wimmelt, also keine Gewähr der Richtigkeit bietet.

Die späteste Zeitangabe, welche auf Werke des Ageladas Beziehung hat, fällt demnach wegen des Zeus Ithomaeos in Ol. 81, 2; die früheste wegen der Statue des Anochos in Ol. 65. Müsste dieses Bild sofort nach errungenem Siege zu Olympia aufgestellt worden sein, so würde zwischen beiden Angaben noch immer ein Zeitraum von solcher Ausdehnung liegen, dass die Laufbahn eines einzigen Künstlers zu seiner Ausfüllung ungenügend und die Annahme zweier

69 Ageladas nothwendig erschiene. Allein auch hier giebt es noch einen Ausweg, den schon Meyer,[6]) Siebelis[7]) und Müller[8]) angedeutet, freilich aber noch nicht hinreichend bewiesen haben. Es ist nemlich eine irrige Annahme, dass die Statuen olympischer Sieger regelmässig sogleich nach dem Siege aufgestellt wurden, dass also der Künstler, der sie machte, stets in derselben Olympiade schon thätig sein musste. Dass dieser Irrthum nicht längst allgemein erkannt ist, kann seinen Grund nur darin haben, dass die Beispiele, welche ihn widerlegen sollten, nicht richtig gewählt waren. Meyer beruft sich einzig auf Oebotas aus Dyme, der Ol. 6 gesiegt und erst Ol. 80 eine Statue erhalten habe[9]). Allein wenn ihm nicht alsobald nach Ol. 6 eine Statue errichtet wurde, so darf uns das nicht auffallen, da man in jener Zeit überhaupt noch nichts von Statuen olympischer Sieger wusste. Freilich werden wir wohlthun, die Erzählung des Pausanias über den Fluch des Oebotas, der den Achaeern die Ehre olympischer Siege raubte, nicht ohne weiteres als wahr anzunehmen; seine Angabe, dass Sostratos von Pellene in der 80sten Ol. der erste achaeische Sieger nach Oebotas gewesen

---

[1]) VIII, 41, 8. [2]) II, 54. [3]) Paus. VI, 24, 6. II, 32, 6. [4]) IX, 22, 1. [5]) 34, 49. [6]) zu Winckelm. VIII, 1, 10. [7]) zu Paus. VI, 10, 2. [8]) de Phid. § 6. [9]) Paus. VI, 3, 8. VII, 17, 6 u. 13.

sei, ist sogar bestimmt falsch. Denn wenn man auch Pausanias zu Liebe Phanas, der nach Africanus Ol. 67 siegte, aus einem Pellenaeer zu einem Pallenaeer hat machen wollen [1], so bleiben auch dann noch Ikaros aus Hyperesia als Sieger in Ol. 23 [2], und Pataekos aus Dyme in Ol. 71 [3], um das Grundlose seiner Behauptung zu zeigen. Er selbst erwähnt indessen einer Sage, die ihm thöricht scheint, vielleicht aber am besten alle Schwierigkeiten löst: dass nemlich Oebotas bei Plataeae mitgekämpft habe. Nehmen wir an, dass er als Heros in dieser Schlacht erschien, wofür es nicht an Analogien fehlt, so konnte sich sein Fluch erst von dieser Zeit herschreiben, und die nur wenige Olympiaden später erfolgte Sühnung, nach welcher alsbald Sostratos siegt, hat dann nichts auffälliges mehr. Wie dem aber auch sei, wir wollen hier auf die Statue des Oebotas kein Gewicht legen. Ebenso müssen wir auch die von Siebelis angeführten Beispiele meist als ungenügend beseitigen. Die später errichteten Statuen des Chionis, der Ol. 28—31 [4], des Eutelidas, der Ol. 38 siegt [5], können nichts beweisen, da erst gegen Ol. 60 überhaupt Siegerstatuen in Gebrauch kommen [6]. Hiero ferner konnte für die Weihung nur deshalb nicht Sorge tragen, weil er bald nach dem Siege starb [7]. Dagegen bietet trotz Sillig's Einwendungen der Karystier Glaukos ein erstes sicheres Beispiel für die spätere Aufstellung [8]. Denn er war als Jüngling, wenigstens *οὐκ ἐμπείρως ἔχων τῆς μάχης*, von seinem Vater nach Olympia zum Faustkampf geführt worden, hatte also anderswo noch nicht gekämpft. Nachher aber gewann er zwei pythische, acht nemeische und isthmische Siege, starb also auf keinen Fall bald nach dem olympischen Siege, wie Sillig meint. Wenn daher seine Statue erst von seinem Sohne aufgestellt ward, so ist dies sicherlich lange Zeit nachher geschehen. Hierzu füge ich noch folgende Beispiele: 2) Cheilon von Patrae war der Inschrift der Statue zufolge nach mehrfachen Wettsiegen im Kriege gefallen, die Statue selbst also offenbar erst später errichtet [9]; 3) Polydamas von Skotussa siegte nach Africanus Ol. 93, hatte aber in Olympia eine Statue von der Hand des Lysipp [10]; 4) Diagoras siegte Ol. 79; seine Statue jedoch war ein Werk des Kallikles aus Megara, eines Sohnes des Theokosmos, der selbst noch Ol. 93 thätig ist [11]. 5) Mnaseas siegt als Hoplit, sein Sohn Kratisthenes im Wagenrennen, und doch waren die Statuen von einem und demselben Künstler Pythagoras [12]. Eben so siegte 6) Kalliteles im Ringen, sein Sohn Polypeithes im Wagenrennen, und ihre Statuen standen auf einer Basis [13]; 7) Demaratos im Hoplitenlauf, sein Sohn Theopompos im Pentathlon; die Statuen beider aber hatten Eutelidas und Chrysothemis gemacht [14]. In den drei letzten Fällen wird also erst der Sohn die Statue des Vaters mit seiner eigenen aufgestellt haben. Dies sind also schon sieben sichere Ausnahmen von der vorgeblichen Regel, der zufolge die Weihung der Statue dem Siege unmittelbar folgen musste. Allein zu diesen einzelnen Ausnahmen füge ich noch eine ganze Klasse, welche die Geltung der Regel überhaupt gefährdet. Wir kennen eine Reihe von Siegern, die den Preis in Olympia mehrere

70

---

[1] Vgl. Krause Ol. unter Phanas. [2] Paus. IV, 15, 1. [3] Paus. V, 9, 1. [4] Paus. VI, 13, 2; vgl. Krause Ol. s. v. [5] Paus. VI, 15, 8. [6] Paus. VI, 18, 7. [7] VI, 12, 1. [8] Paus. VI, 10, 1; vgl. unten Glaukias von Aegina. [9] Paus. VI, 4, 6. [10] Paus. VI, 5, 1. [11] Paus. VI, 7, 2. X, 9, 8. [12] Paus. VI, 13, 7; 18, 1. [13] Paus. VI, 16, 6. [14] Paus. VI, 10, 5.

71 Male davongetragen hatten, aber doch nur mit einer einzigen Statue geehrt wurden. Dass diese meist nach dem letzten, nicht nach dem ersten Siege aufgestellt worden sind, lehren die Inschriften, in denen der früheren Siege Erwähnung geschieht. Wenn aber die Weihung nicht unmittelbar nach dem ersten und zweiten Siege folgte, wer bürgt dann dafür, dass es sogleich nach dem dritten oder vierten geschah? Mir scheint es daher, wenn nicht völlig ausgemacht, doch sehr wahrscheinlich, dass die Sieger erst dann, wenn sie wegen vorgerückten Alters oder aus andern Gründen von der Preisbewerbung überhaupt abstanden, an die Errichtung einer Statue dachten. Dabei ist ferner zu bedenken, dass es kein Gesetz gab, welches dieselbe gebot. Oft mochte ferner ein Sieger nicht sogleich die Mittel haben, den Aufwand einer Statue zu bestreiten. Häufig thaten es Freunde, Verwandte, die Vaterstadt[1]); ebenso konnte aber auch der Sieger selbst, wenn er etwa später sich Reichthum erwarb, erst dann sein Ehrenrecht in Anspruch nehmen. Endlich dürfen wir nicht vergessen, dass die ersten Statuen nach Pausanias[2]) sich auf Siege der 59sten und 61sten Ol. beziehen. Dürfen wir daraus schliessen, das fünf, sechs Olympiaden später die Sitte schon so allgemein war, dass jeder sogleich nach dem Siege an eine Statue dachte? Eine Statue errichten dürfen heisst nicht, sogleich eine solche wirklich errichten. Unter den zehn Siegern im Stadium von Ol. 60—69 erwähnt Pausanias nur den einzigen Anochos als mit einer Statue bedacht, und ich finde überhaupt nur zehn Werke, die sich auf die sämmtlichen Siege dieser zehn Olympiaden beziehen[3]). Anochos hatte aber noch dazu, ausser im einfachen, auch im Doppellaufe gesiegt, und es ist daher um so weniger Anstoss daran zu nehmen, wenn seine Statue später errichtet ward, da dieser zweite Sieg in einer schwereren Kampfart später davongetragen sein konnte. Will man aber behaupten, mindestens müsse Ageladas die Statue des Timasitheos von Delphi vor Ol. 68, 2 gearbeitet haben, weil dieser damals von den Athenern hingerichtet
72 wurde, so ist auch das nicht unumgänglich nothwendig. Er siegte mehrere Male und war zur Zeit seines Todes allem Anscheine nach in einem Alter, in welchem er noch an fernere Siege denken konnte. So mochte es geschehen, dass erst nach seinem Tode Freunde oder Verwandte den Ruhm seiner Siege durch eine Statue feierten.

Da also die Alten nicht ausdrücklich von zwei Künstlern des Namens Ageladas sprechen, da ferner nach Beseitigung des Herakles von Melite und bei Berücksichtigung der Unsicherheit in der Aufstellungszeit olympischer Siegerstatuen die übrigen Angaben sich auf eine und dieselbe Person beziehen lassen, so nehmen wir an, dass Ageladas etwa Ol. 70 die Kunst zu üben begann und bis gegen Ol. 82 am Leben war. Damit stimmt denn auch die Angabe des Pausanias vollkommen überein, dass die Zeit des Onatas mit der des Hegias und Ageladas zusammentreffe[4]). Onatas blüht Ol. 75—80, würde also gerade in die Zeit fallen, welche zwischen dem von Thiersch angenommenen Sikyonier und dem Argiver Ageladas in der Mitte liegt. Damals aber, bald nach Ol. 78, 4,

---

[1]) Vgl. Krause Ol. S. 174 flg. [2]) Paus. VI, 18, 7. [3]) Nemlich die Siege des Rhexibios Ol. 61. Milon Ol. 62 und flgd. Miltiades vor Ol. 63. Anochos Ol. 65. Evagoras vor Ol. 66. Demaratos Ol. 65 und 66. Kleosthenes Ol. 66. Pheidolas vor, und seine Söhne Ol. 68. Timasitheos vor Ol. 68, 2. [4]) VIII, 42, 10.

mussten Onatas und Ageladas an den Werken arbeiten, die wegen gleichzeitiger Siege der Tarentiner über barbarische Nachbarvölker geweiht wurden, wenn das richtig ist, was wir weiter unten bei Gelegenheit des Onatas zu beweisen gedenken.

Diese Untersuchung über das Zeitalter des Ageladas hat eine Ausdehnung gewonnen, welche sich nur dadurch rechtfertigen lässt, dass eines Theils mehrere allgemeine, für Künstlerchronologie wichtige Fragen dabei ihre Erledigung gefunden haben, andern Theils eine feste Bestimmung seiner Zeit für die mehrerer anderer Künstler in der folgenden Periode massgebend und darum von aussergewöhnlicher Bedeutung ist. Wir müssen dafür leider in allem übrigen, was ihn als Künstler angeht, wegen der Unzulänglichkeit unserer Quellen um so kürzer sein.

Seine Werke, unter denen wir auch der schon früher erwähnten noch einmal mit kurzen Worten gedenken wollen, sind folgende:

1) Der Zeus Ithomaeos; s. o.

2—3) Zeus als Knabe und ein unbärtiger, ebenfalls jugendlicher Herakles zu Aegion in Achaja: Paus. VII, 24, 2. Aegion lag Naupaktos gerade gegenüber, nur durch einen schmalen Meeresarm davon getrennt. Die Zeusbilder beider Städte waren Werke desselben Künstlers, noch mehr: sie wurden auf ganz gleiche Weise verehrt; jedes Jahr ward ein Priester erwählt, der das Bild bei sich im Hause bewahrte. An Messene, das Vaterland der Bewohner von Naupaktos, knüpften sich Sagen über die Kindheit des Zeus (Paus. IV, 33, 1—2); in Aegion sollte er von einer Ziege genährt sein (Strabo VIII, p. 387). Bei solcher Uebereinstimmung ist es, wenn auch Pausanias darüber schweigt, gewiss höchst wahrscheinlich, dass der ithomaeische Zeus, wie der von Aegion, als Kind gebildet war, wodurch es auch einen Sinn erhält, dass der Priester gleichsam als Pflegevater ihn bei sich im Hause hat. So erklärt es sich ferner am leichtesten, wie das Bild bei dem weiteren Missgeschick der Messenier doch immer in ihrem Besitze blieb, und endlich der Gott mit dem Volke in das Land seiner Kindheit zurückkehrte. Ich will die Chronologie des Ageladas nicht von Neuem verwirren: aber die Möglichkeit mag ich nicht abläugnen, dass der messenische nur eine Wiederholung, vielleicht geradezu eine Copie des Bildes in Aegion war, die nicht nothwendig von Ageladas selbst gefertigt zu sein brauchte. 73

4) Der Herakles Alexikakos; s. o.

5) Eine Muse mit dem Barbiton, zusammen aufgestellt mit zwei andern des Kanachos und Aristokles, nach einem Epigramm des Antipater: Anall. II, p. 15, n. 35. Die sogenannte barberinische Muse in München, welche Winckelmann für eine Copie nach Ageladas hielt, ist jetzt allgemein als Apollo Musagetes anerkannt.

6) Reiter und kriegsgefangene Frauen, von den Tarentinern wegen ihrer Siege über die Messapier nach Delphi geweiht: Paus. X, 10, 6; vgl. unter Onatas.

7) Die Statue des Anochos; s. o.

8) Die Statue des Timasitheos; s. o.

9) Das Viergespann des Kleosthenes aus Epidamnos mit der Statue des Siegers und des Wagenlenkers: Paus. VI, 10, 6. Kleosthenes war der erste, der wegen eines Sieges im Wagenrennen neben dem Gespanne auch seine eigene

74 Statue aufgestellt hatte. Den Pferden waren ihre Namen beigeschrieben: Phoenix, Korax, Knakias und Samos.

Alle diese Nachrichten gehen nicht über Aeusserlichkeiten hinaus. Wir würden sagen: Ageladas ist ein Erzbildner (denn Erz ist der Stoff, wo er angegeben wird), der in den Gegenständen seiner Werke eine gewisse Vielseitigkeit offenbart, wie wir sie in dieser Epoche nur bei seinem Zeitgenossen Onatas wiederfinden werden. Von seiner hohen Bedeutung für die fernere Entwickelung der Kunst können wir hiernach kaum eine Ahnung haben. Und doch ist in dieser Beziehung kein einziger seiner Zeitgenossen mit ihm zu vergleichen; denn die grössten Künstler Griechenlands, Phidias, Myron, Polyklet, waren seine Schüler. Mögen die Werke seiner Hand ein höheres oder geringeres Verdienst gehabt haben, dies allein genügt zur festen Begründung seines Ruhmes. Denn wer drei Schüler bildet, die in den verschiedensten Richtungen der Kunst das Vorzüglichste leisten, der muss selbst nicht nur mit einem hervorragenden Geiste begabt gewesen sein, sondern auch die Kräfte desselben bis zum vollendetsten Ebenmaasse ausgebildet und demgemäss verwendet haben.

Sikyon.

In alter, nicht näher bestimmbarer Zeit soll der Sikyonier Dibutades die Plastik erfunden haben. Um Ol. 50, als kretische Daedaliden in Sikyon anlangten, war es schon lange das Vaterland aller Metallarbeit. Dipoenos und Skyllis wurden vielleicht durch die Eifersucht einheimischer Künstler vertrieben. Allein auch lange nach dieser Zeit erfahren wir von Keinem derselben auch nur den Namen. Die Künstlergeschichte von Sikyon beginnt erst mit

K a n a c h o s.

Sein Zeitalter ergiebt sich zuerst allgemein aus der Zusammenstellung mit Kallon von Aegina (w. m. s.) und mit Ageladas [1]). Dazu gesellt sich aber noch die bestimmte Angabe, dass der Apollo für die Branchiden bei Milet sein Werk war [2]). Unter der Regierung des Xerxes wurde dieses Bild den Milesiern 75 genommen und nach Ekbatana versetzt, weil, wie Pausanias [3]) anderwärts meldet, der Verdacht auf ihnen lastete, dass sie sich in dem Seetreffen bei Mykale Ol. 75, 2 absichtlich von den Griechen hätten schlagen lassen. Ferner berichtet Strabo [4]), Xerxes habe den Tempel angezündet, und die Branchiden, welche ihm die Schätze des Heiligthums überantwortet, seien zugleich mit fortgezogen, um nicht wegen Tempelraubes und Verrathes Strafe zu leiden. Allein dass diese Nachricht von der Flucht der Branchiden ein Irrthum sei, hat bereits Soldan [5]) dargethan und dagegen die Vermuthung aufgestellt, dass die nach Milet versetzten, aber nach der Befreiung der Griechen, Ol. 77, 3 [6]), wieder vertriebenen Karer bei ihrer Flucht den Tempel geplündert hätten, worin auch der Grund liege, dass sie noch zu Alexanders Zeit den Milesiern verhasst gewesen seien. Sicher ist also wenigstens, dass der Apollo des Kanachos vor der Zeit dieser Plünderung aufgestellt wurde. Wir können aber weiter behaupten, dass

---

1) Anall. II, p. 15, n. 35. 2) Paus. IX, 10, 2. Plin. 34, 75. 3) VIII, 46, 3; vgl. I, 16, 3. 4) XIII, p. 634. 5) Ztsch. f. Altw. 1841, n. 69. 6) Diod. XI, 60.

es nach Ol. 70, 3 oder vielmehr 71, 3[1]) geschehen sei. Denn richtig bemerkt Müller[2]) in einem besonderen Aufsatze über den Apollo des Kanachos, dass in diesem Jahre nach dem Zeugnisse Herodots[3]) Tempel und Orakel von Darius ausgeplündert und verbrannt wurden: ἱρὸν δὲ τὸ ἐν Διδύμοισι, ὁ νηός τε καὶ τὸ χρηστήριον, συληθέντα ἐνεπίμπρατο. Diese Annahme will jedoch Thiersch[4]) nicht gelten lassen. Er hält es zuerst für unwahrscheinlich, dass man in dem uralten Tempel das alte Götterbild vernachlässigt und ein neues an seine Stelle gesetzt habe. Allein wenn jenes vorausgesetzte alte Bild ein Holzbild war, das bei dem Brande des Tempels leicht zu Grunde gehen konnte, so musste man doch wohl für ein neues sorgen. Aus der ersten Behauptung folgert nun Thiersch weiter, das Werk des Kanachos sei nicht Tempelbild, sondern ein Weihgeschenk gewesen, das im Freien aufgestellt den Brand des Tempels wohl habe überdauern können. Indessen deutet gerade der kunstreiche Mechanismus des Kolosses, von dem später die Rede sein wird, auf Bestimmung für den Tempeldienst. Sodann dürfen wir neben dem Brande die Plünderung nicht vergessen. Freilich lässt Strabo die Tempelschätze erst von Xerxes wegführen. Allein was 76 Xerxes nahm, mochte in der Zwischenzeit gesammelt oder bei der ersten Plünderung von den Branchiden versteckt sein, was allerdings nicht von einem Erzkolosse, sondern nur von Werken geringeren Umfanges gelten kann. — Wenn ferner Tacitus[5]) von Schutz und Begünstigung spricht, deren sich das Orakel unter Darius zu erfreuen gehabt, so kann dies nur für die Zeit nach der Plünderung gelten, als Darius nach Wegführung der Aeolier Stadt und Orakel zwar wieder herstellte, aber barbarisirte: ὥστε ἡμιβαρβάρους γενέσθαι φησὶ Δημήτριος ὁ Σκήψιος ἀντὶ Αἰολέων[6]). Die alten Weihgeschenke endlich, welche Strabo noch sah, widerlegen nicht die Nachricht von den verschiedenen Plünderungen, sondern zeigen nur, dass entweder der Verlust durch neue Gaben gedeckt wurde, oder dass ein Theil der Schätze wieder nach Milet zurückkehrte. So wissen wir gerade von dem Apollo des Kanachos aus Pausanias[7]), dass Seleukos Nikator ihn aus Ekbatana nach Milet zurückschickte. — Wir nehmen demnach als sicher an, dass Kanachos den Apollo in der ersten Hälfte der siebziger Olympiaden gearbeitet habe. Dass von dem älteren ein gleichnamiger jüngerer Künstler, um Ol. 95, geschieden werden müsse, wird sich später zeigen. Diesen aber nennt Pausanias, um jede Verwechselung zu vermeiden, an einer Stelle[8]) ausdrücklich Schüler des Polyklet; an einer andern[9]) war eine nähere Bezeichnung deshalb unnöthig, weil sich das dort erwähnte Werk auf den Sieg von Aegospotamos bezieht. Die Werke des älteren, von denen wir Kenntniss haben, sind der Zahl nach nicht bedeutend, nemlich:

1) Celetizontes pueri, Knaben auf Rennpferden, also wohl auf Siege in Festspielen bezüglich: Plin. 34, 57.

2) Eine Muse mit der Hirtenflöte, in einem Epigramme des Antipater (Anall. II, p. 15, n. 35) mit zwei andern des Ageladas und Aristokles zusammengestellt.

---

1) Vgl. Clinton fasti h. a. append. cap. V. 2) Kl. Schr. II, S. 540. 3) VI, 19. 4) Ep. Not. S. 40. 5) Ann. III, 36. 6) Strabo XIII, p. 611. 7) I, 16, 3. VIII, 46, 3. 8) VI, 13, 7. 9) X, 9, 10.

3) Ein sitzendes Bild der Aphrodite aus Gold und Elfenbein in Korinth. Es trug auf dem Kopfe den Polos, in der einen Hand einen Mohnkopf, in der andern einen Apfel: Paus. II, 10, 5.

77 4—5) Die Statuen des Apollo in Milet und in Theben. Bei Gelegenheit des thebanischen bemerkt Pausanias (IX, 10, 2): dieser, der sogenannte ismenische, sei dem andern bei den Branchiden an Grösse gleich, und in seinem Erscheinen in nichts von ihm verschieden. Wer das eine der beiden Bilder gesehen habe und über den Künstler unterrichtet sei, bedürfe keiner grossen Weisheit, um das andere sogleich beim ersten Anblick ebenfalls als ein Werk des Kanachos zu erkennen. Nur darin bestehe der Unterschied, dass der branchidische von Erz, der ismenische von Holz gemacht sei. Auch an einer andern Stelle (II, 10, 5) erwähnt Pausanias beide Statuen als Werke des Kanachos. Nun sehen wir auf einer Reihe von milesischen Münzen einen Apollo von alterthümlichem Typus, den Bogen in der Linken, in der Rechten ein Hirschkalb haltend; und dieselbe Figur kehrt in mehrfachen Wiederholungen in Marmor und Bronze wieder [1]. Es liegt daher nahe, alle diese Bilder auf ein berühmtes Original, und zwar das des Kanachos, zurückzuführen. Nur weiss ich nicht, ob und wie weit damit in Einklang zu bringen ist, was Plinius berichtet. Denn zu der Angabe, dass Kanachos einen nackten Apollo mit dem Beinamen Philesios im Didymaeon aus aeginetischer Erzmischung gemacht habe, fügt er noch folgende Beschreibung eines kunstreichen Beiwerkes: cervumque una ita vestigiis suspendit ut linum subter pedes trahatur, alterno morsu digitis calceque rentinentibus solum, ita vertebrato dente utrisque in partibus ut a repulsu per vices resiliat. Die Worte des Plinius leiden an vielfacher Unklarheit, und handelte es sich einzig um das mechanische Kunststück, das für den Kunstwerth des Ganzen gewiss ohne Bedeutung war, so möchte man die vorhandene Schwierigkeit ruhig bei Seite liegen lassen. Allein die ganze Beschreibung scheint sich auf eine von der obigen abweichende Darstellung des Gottes zu beziehen. Denn sei es, dass trotz der Uebereinstimmung aller Handschriften für cervus corvus zu schreiben [2], sei es, dass cervus beizubehalten ist, immer wird dieser Rabe oder Hirsch mit den erhaltenen Bildwerken nichts

78 zu thun haben. Im zweiten Falle würde nach v. Jan's Bemerkung [3] der Hirsch auf eine Darstellung des Gottes deuten, wie diejenige ist, welche Pausanias an einer andern Stelle [4] beschreibt, und ein geschnittener Stein [5] sie uns wirklich zeigt: dass nemlich der Hirsch auf den Hinterfüssen emporgerichtet von dem Gotte am Vorderbeine gefasst wird. — Indessen, so lange nicht eine klare unzweideutige Erklärung der Worte des Plinius gegeben ist, werden wir immer die Auctorität der milesischen Münzen als für uns bindend betrachten, und in ihnen und den verwandten Wiederholungen den Typus des Kanachos erkennen dürfen. Freilich gewinnen wir auch auf diese Weise noch nicht viel für eine schärfere Charakteristik des Künstlers. Denn gerade alterthümliche Werke pflegen in Copien ihre feinere Eigenthümlichkeit einzubüssen,

[1] S. die Nachweisungen bei Müller kl. Schr. II, S. 542 flgd. Abbildungen bei Müller u. Oesterley D. a. K. I, Taf. IV. [2] Wogegen freilich Soldan in der Zeitschrift f. Altw. 1841, S. 581 gewichtige Gründe geltend gemacht hat. [3] In der Jenaer Lit. Zeit. 1838, S. 255. Vgl. Welcker zu Müllers Hdb. § 86. [4] X, 13, 5. [5] Müll. u. Oest. D. a. K. I, t. 15, n. 61.

indem theils der Ausdruck verblasst, theils die Formen in eine freiere Bildungsweise übertragen werden. Man vergleiche nur die besten Wiederholungen unseres Apollotypus, die Payne Knight'sche [1]) und die jetzt im Louvre befindliche Bronze [2]), so werden sich bei aller äusseren Aehnlichkeit auch dem flüchtigen Beschauer bedeutende Unterschiede in der feineren Charakteristik leicht offenbaren. Wir müssen uns daher begnügen, auf die Grundzüge der ganzen Gestaltung hinzuweisen. Die Stellung der Figur ist mehr stehend als schreitend, indem der linke Fuss nur wenig vorgesetzt ist. Da aber die Schwere des Körpers nicht vorzugsweise auf einem Fusse ruht, sondern gleichmässig auf beide vertheilt ist, so erscheint die ganze Bewegung gebunden und entbehrt der Leichtigkeit. Damit hängt es zusammen, dass auch die Arme, um das Gleichgewicht des Körpers nicht zu stören, oberwärts ziemlich eng am Körper anliegen, während sie vom Ellenbogen an gleichmässig vorgestreckt sind. Endlich entspricht es dieser strengen Gliederung, dass der Kopf gerade vorwärts gerichtet, der Blick ohne ein bestimmtes festes Ziel ist. Die Haare, an denen sich die Alterthümlichkeit besonders deutlich zu zeigen pflegt, sind in den verschiedenen Wiederholungen nicht völlig übereinstimmend gebildet. Doch zeigt sich nirgends ein Streben nach reiner Naturnachahmung, sondern eine systematische Anordnung in Reihen von Löckchen oder regelmässigen Parthien. 79

Wie weit die hier angegebenen Kennzeichen gerade dem Kanachos oder nur überhaupt der älteren Kunst angehören, ist schwer zu entscheiden. Auch das Urtheil des Cicero [3]), welcher Kanachos eine Kunststufe höher aufwärts als Kalamis, zwei höher als Myron setzt, vermag uns darüber keinen Aufschluss zu gewähren. Um so mehr halte ich es für Pflicht, in einem Punkte zur Vorsicht zu rathen, nemlich nicht vorschnell diesen Apollo als ein den aeginetischen Giebelstatuen verwandtes Bildwerk hinzustellen; denn diese Verwandtschaft würde sich höchstens auf die allgemeine Aehnlichkeit aller alterthümlichen griechischen Kunstwerke erstrecken. Die einzelnen Formen dagegen erscheinen in den Aegineten weit schärfer bezeichnet, als in dem Apollo, der, soweit sich aus den Copien urtheilen lässt, im Ganzen einen gedrungenen, kräftigen Körperbau, im Einzelnen aber mehr Fülle und Rundung zeigt. Auch im Ausdruck fehlt ihm zwar nicht eine gewisse Gutmüthigkeit, aber sie ist gepaart mit einem Grade von Ernst und Strenge, den man in den lächelnden Gesichtern der Aegineten vergeblich suchen wird.

Was wir von den übrigen Werken des Kanachos wissen, giebt uns über den Styl keinen näheren Aufschluss. Die Attribute seiner Aphrodite, Mohnkopf und Apfel, sind die, welche wir in alterthümlichen Terracottenbildungen zu sehen gewohnt sind. Nur das ist noch zu bemerken, dass Kanachos nicht ausschliesslich in einem Stoffe arbeitete. Der milesische Apoll, die Knaben mit den Rennpferden, wahrscheinlich auch die Muse, waren aus Erz, und zwar, wie Plinius bemerkt, von aeginetischer Mischung. Bei dem ismenischen Apollo wandte er noch das von Alters her gebräuchliche Holz an, bei der Aphrodite Gold und Elfenbein. Vielleicht arbeitete er auch in Marmor. Plinius [4]) sagt

[1]) Specimens d. Dilettanti I, f. 12. [2]) Mon. dell' Inst. I, t. 58; 59. [3]) Brut. 18. [4]) 36, 42.

zwar nur, dass der unter den Erzbildnern genannte Kanachos auch Marmorwerke gemacht habe, und wir könnten daher seine Angabe auch auf den jüngeren Künstler dieses Namens beziehen, den er in die 95ste Ol. setzt. Allein weder von diesem, noch von den mit ihm verbundenen Künstlern kennen wir andere 80 als Erzwerke, weshalb wir dem vielseitigeren älteren Kanachos das Verdienst der Marmorarbeit wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit zuerkennen dürfen. Schüler des Kanachos werden uns nicht genannt. Die Fortsetzung der sikyonischen Kunstschule knüpft sich vielmehr an Aristokles.

Aristokles und seine Schüler.

Er war der Bruder des Kanachos und stand diesem an Ruhm nicht viel nach[1]). Sein Name aber hat durch häufige Wiederkehr an verschiedenen Orten zu grosser Verwirrung bei neueren Forschern Anlass gegeben. Doch löst sich diese ohne Schwierigkeit, sobald wir nur die Stellen des Pausanias, auf dem allein die Untersuchung beruht, unbefangen ansehen und seine Unterscheidungen anerkennen. Unser Aristokles heisst ausdrücklich Bruder des Kanachos und, wie dieser, Sikyonier[2]). Ein zweiter Künstler desselben Namens ist Aristokles aus Kydonia in Kreta[3]). Dass dieser mit dem ersten nichts zu thun hat, ergiebt sich sowohl aus der Verschiedenheit des Vaterlandes, als auch daraus, dass Pausanias, weit entfernt beide zu verbinden, vielmehr bekennt, das Zeitalter des Kydoniaten nicht angeben zu können, was doch nicht der Fall gewesen wäre, wenn er ihn mit dem Sikyonier in Geschlechtsverbindung hätte bringen dürfen. Endlich erwähnt derselbe Schriftsteller[4]) noch einen Aristokles als Vater und einen andern als Sohn des Kleoetas, zwar ohne Angabe des Vaterlandes, aber ebenfalls ohne Hindeutung auf den Sikyonier. Bedenken wir indessen, dass er ein Werk des Kleoetas als in Athen befindlich beschreibt, und dass in Athen auch in neuerer Zeit ein Relief mit dem Namen des Aristokles gefunden worden ist[5]), so werden wir nicht länger zweifeln, dass wir es hier mit einer athenischen Künstlerfamilie zu thnn haben. Halten wir diese Scheidungen fest, so wird die Untersuchung über die Schule des Sikyoniers ganz einfach. Er ist wegen des Kanachos etwa in die 70ste Ol. zu setzen; war er der ältere Bruder, so konnte er sogar schon vor dieser Zeit den Aegineten Synnoon zum Schüler haben. Es darf daher nicht auffallen, wenn wir finden, dass dessen Sohn und Schüler Ptolichos schon vor Ol. 80 thätig ge- 81 wesen sein muss. Dieser bildete nemlich die Statue des Aegineten Theognetos, der als Knabe im Ringen zu Olympia gesiegt hatte[6]) Der Sohn seiner Schwester aber, Aristomenes, siegte ebenfalls als Knabe in den pythischen Spielen unmittelbar vor Aeginas Untergang, der in dem Siegesliede Pindars[7]) schon als nahe bevorstehend und drohend erscheint[8]). Darin wird auch der Oheim erwähnt, und sein Sieg muss daher vor Ol. 80, jedoch nicht nothwendig vor Ol. 77—78 fallen. Auch konnte die Statue erst mehrere Jahre nach dem Siege aufgestellt werden. — Mit Ptolichos bricht die direkte Fortsetzung der Schule ab. Die weitere Folge liefert Pausanias[9]), indem er den Sohn und Schüler des Sostratos,

---

1) Paus. VI, 9, 1. 2) VI, 3, 11; 9, 1. 3) V, 25, 11. 4) VI, 20, 14. V, 24, 5. 5) S. unter Aristokles von Athen. 6) Paus. VI, 9, 1. 7) Pyth. VIII. 8) Vgl. Krause Pyth. S. 87. 9) VI, 3, 11.

Pantias von Chios, als den siebenten in der Folge der Schüler, von Aristokles beginnend, anführt. Seine Zeit lässt sich annäherungsweise bestimmen; denn er machte die Statue des Dolichosläufers Aristeus aus Argos, dessen Vater Cheimon ebenfalls als olympischer Sieger von Naukydes dargestellt war[1]. Sostratos ist also etwa mit Naukydes (Ol. 90—95) gleichzeitig, konnte aber auch noch mit Hypatodoros (w. m. s.) gegen Ol. 100 thätig sein, zu welcher Zeit sein Sohn Pantias schon erwachsen sein mochte.

Wir haben dadurch folgende Genealogie:

1) Aristokles ist um Ol. 70 Lehrer des
2) Synnoon, dessen Sohn
3) Ptolichos gegen Ol. 80 thätig ist.
4) und 5) zwischen Ol. 80 und 90 sind uns unbekannt.

Es folgen:

6) Sostratos nach Ol. 90 und
7) Pantias, sein Sohn, um Ol. 100.

Alles ist in dieser Folge so klar und einfach, dass die Ansicht von Thiersch[2], welcher Sostratos unmittelbar auf Ptolichos folgen lässt und den Anfang der Reihe in Widerspruch mit Pausanias durch den Kydoniaten Aristokles und den Athener Kleoetas ergänzen will, keiner weiteren Widerlegung bedarf.

Während nun das lange Festhalten an dem Schulzusammenhange bestimmte Eigenthümlichkeiten der Schule voraussetzen lässt, sind wir dieselben nachzuweisen durchaus nicht im Stande. Von Aristokles wird nur eine Muse mit der Lyra neben denen des Kanachos und Ageladas[3], von Synnoon kein einziges Werk angeführt. Von Ptolichos kennen wir die schon erwähnte Statue des Theognetos mit Pinien- und Granatapfel in den Händen, vielleicht mit Anspielung auf pythische und isthmische Siege in seiner Familie, wie Krause[4] meint; ferner die Statue des Epikradios von Mantinea, der im Faustkampf der Knaben in unbekannter Olympiade siegte[5]. Sostratos arbeitet mit Hypatodoros an einer vorzüglichen Athenestatue zu Alipheira in Arkadien[6]. Von Pantias führt Pausanias drei Athletenstatuen an: die des Dolichosläufers Aristeus von Argos[7], des Ringerknaben Nikostratos, Sohnes des Xenokleidas aus Heraea in Arkadien[8], und des Faustkämpferknaben Xenodikos von der meropischen Kos[9]. Letzterer sass auf einem Rosse, mit dem sein Vater Xenombrotos gesiegt hatte. Auch dieser hatte unmittelbar daneben eine Statue, ein Werk des Aegineten Philotimos, der also ein Zeitgenosse des Pantias war. 82

Aegina.

Nach Smilis findet sich in der Künstlergeschichte von Aegina eine Lücke: die nächsten bekannten Namen gehören in die Zeit zwischen Ol. 70 und 80 und knüpfen sich an die Erwähnung von Werken des Erzgusses, der also in der Zwischenzeit auch in Aegina Eingang gefunden haben musste. Dies konnte durch einen auch nach Smilis fortdauernden Verkehr samischer und aeginetischer

---

[1] Paus. VI, 9, 3. [2] Ep. Not. S. 82 flgd. [3] Anall. II, p. 15, n. 35. [4] Ol. S. 382. [5] Paus. VI, 10, 9. [6] Polyb. IV, 78. vgl. Paus. VIII, 26, 7. [7] VI, 9, 3. [8] VI, 3, 11. [9] VI, 14, 12.

Künstler vermittelt werden. Doch darf hier nicht verschwiegen werden, dass Ol. 66, 2 die in Kydonia ansässigen Samier unterjocht und nach Aegina übergeführt wurden [1]). Unterdessen hatte sich der Kunst ein neues Feld der Thätigkeit durch die Statuen der Sieger in den athletischen Wettkämpfen eröffnet, mit denen sich namentlich Olympia füllte. Obwohl die ersten uns bekannten Beispiele derselben in die 59ste und 61ste Ol. fallen, so scheint doch ihr Gebrauch nicht vor Ol. 70 etwas allgemeiner geworden zu sein. Und erst in dieser Zeit erhalten wir auch weitere Nachrichten von aeginetischen Künstlern.

83 Glaukias. Wir kennen von ihm nur Statuen olympischer Sieger:

1) Die des Gelon nebst dem Viergespann, durch das er Ol. 73 den Sieg davongetragen hatte: Paus. VI, 9, 4. In der Inschrift war Gelon Bürger von Gela genannt. Da aber Pausanias meint, der bekannte Gelon habe bereits Ol. 72, 2 die Tyrannis von Syrakus erlangt und sich deshalb Syrakusaner nennen müssen, so will er trotz der Uebereinstimmung des Namens, des Vaternamens, des Vaterlandes und der Zeit den Sieger in Olympia von dem Tyrannen in Syrakus unterscheiden. Sein Irrthum leuchtet aber vollkommen ein, indem nach genauer Berechnung Gelon sich erst Ol. 73, 4 der Herrschaft von Syrakus bemächtigte (vgl. Clinton fasti h. a.).

2) Die Statue des Theagenes aus Thasos, des gefeiertsten unter den griechischen Kämpfern: Paus. VI, 11, 2—9; vgl. 6, 5; Krause Ol. s. v. Von seinen olympischen Siegen fällt der im Faustkampfe in Ol. 75, der im Pankration errungene in Ol. 76.

3) Die Statue eines Philon, Sohnes des Glaukias von Corcyra, der zweimal im Faustkampfe zu Olympia siegte: Paus. VI, 9, 9. Die Zeit ergiebt sich nur annähernd daraus, dass Simonides, der Ol. 78, 2 starb, das Epigramm für die Statue machte.

4) Die Statue des Glaukos von Karystos, über dessen Kraft und Gewandtheit bei Pausanias (VI, 10, 1), Suidas (s. v. Γλαῦκος) und in den Anekdota von Bekker (p. 232) ausführlicher gesprochen wird. Bei Suidas und in den Anekdota heisst es, er habe in der 25sten Ol. gesiegt, was in direktem Gegensatze mit der ebenfalls bei Bekker sich findenden Nachricht steht, dass er durch die Nachstellungen Gelons von Syrakus umgekommen sein soll. Man hat daher vorgeschlagen, die 75ste Ol. an die Stelle der 25sten zu setzen. Da aber jener Sieg der erste von vielen ist und in jugendlichem Alter errungen wurde, Gelon aber schon Ol. 75, 3 starb, so scheint die 65ste Ol. passender. Damit stimmt es nun vortrefflich, dass seine Statue nicht bei seinen Lebzeiten, sondern erst von seinem Sohne, wahrscheinlich bald nach seinem Tode, aufgestellt wurde.

So vereinigt sich alles dahin, dass wir die künstlerische Thätigkeit des Glaukias gerade in die Mitte zwischen Ol. 70 und 80 setzen müssen. In Be-
84 treff der Darstellung seiner Athleten erfahren wir durch Pausanias nur, dass Glaukos in der Stellung des σκιαμαχεῖν, Schattenfechtens, gebildet war, weil er für besonders ausgezeichnet im χειρονομεῖν, der Kunst des Auslegens und Parirens, gegolten habe (vgl. Krause Gymn. S. 510).

Anaxagoras. Pausanias führt nur ein einziges Werk von ihm an

[1]) Vgl. Müller Aeg. p. 112.

(V, 23, 1): den ehernen Zeus, welchen die Helenen gemeinschaftlich nach der Schlacht bei Plataeae (Ol. 75, 2) in Olympia aufstellten. Aus Herodot (IX, 81) erfahren wir dazu, dass die Statue 10 Ellen hoch war. Von dem Künstler aber sagt Pausanias, dass ihn nicht einmal die Schriftsteller über Plataeae erwähnen. Doch führt Diogenes Laërtius (II, 15) aus Antigonus einen Bildhauer dieses Namens an, der immerhin der Aeginete sein kann. Auf ihn mag sich auch ein Epigramm der Anthologie (Anall. I, p. 117, n. 6) beziehen:

Πραξαγόρας τάδε δῶρα θεοῖς ἀνέθηκε Λυκαίου
υἱός· ἐποίησεν δ' ἔργον Ἀναξαγόρας.

Dagegen betrachtet Müller (Aeg. p. 104) mit Recht den Schriftsteller über Perspective der Scenenmalerei (Vitr. VII. praef.) als verschieden vom Bildhauer, und da ihn Vitruv zugleich mit Demokrit nennt, so ist kein Grund, diesen Schriftsteller von dem bekannten Philosophen zu unterscheiden.

Simon arbeitete in Gemeinschaft mit Dionysios von Argos an den olympischen Weihgeschenken des Phormis aus Maenalos, der im Kriegsdienste bei Gelon und Hieron sich bedeutende Reichthümer erworben hatte. Jeder der beiden Künstler hatte dazu ein Ross nebst seinem Lenker geliefert: Paus. V, 27, 1. Hiernach ist er zwischen Ol. 75 und 80 zu setzen, aus welcher Zeit auch noch andere Werke seines Mitarbeiters bekannt sind. Ungewiss ist es, ob der Simon, von welchem Plinius (34, 90) einen Hund und einen Bogenschützen anführt, der Aeginete ist.

Ptolichos und Synnoon, welche um dieselbe Zeit lebten, gehören der Schule des Aristokles von Sikyon an, wo bereits über sie gesprochen ist.

Der höchste Ruhm der aeginetischen Schule knüpft sich indessen an Kallon und Onatas, und über sie ist daher ausführlicher zu handeln.

Kallon. 85

Die neueren Forscher haben Kallon ziemlich übereinstimmend in die 60—66ste Ol. gesetzt, weil Quintilian[1]) seinen Styl hart und dem tuscanischen ähnlich nennt, und weil er nach Pausanias[2]) Schüler des Tektaeos und Angelion war, die bei Dipoenos und Skyllis gelernt hatten. Wenn wir jedoch das Urtheil des Quintilian über Kallon mit dem des Cicero[3]) über Kanachos vergleichen, so finden wir, dass beide Künstler in ihrer relativen Stellung sich vollkommen entsprechen:

rigidiora Canachi	duriora Callonis
molliora Calamidis	minus rigida Calamidis
pulchra Myronis	molliora adhuc Myronis.

Und was wir aus dieser Vergleichung lernen, das spricht Pausanias[4]) mit bestimmten Worten aus, indem er sagt, dass die Naupaktier Menaechmos und Soïdas um nicht vieles jünger wären, als Kanachos von Sikyon und Kallon von Aegina. Kanachos aber blühte, wie wir gesehen haben, bald nach Ol. 70, nicht nach Ol. 60. Eine andere Vergleichung führt zu demselben Ergebniss. Quintilian nennt als mit Kallon auf gleicher Stufe stehend den Hegesias, und Lucian[5]) verbindet mit Hegesias den Kritios und Nesiotes, von denen gewiss ist, dass sie nach Ol. 75, 1 die von Xerxes weggeführten Statuen des Harmodios und des

[1]) XII, 10, 7. [2]) II, 32, 5. [3]) Brut. 18. [4]) VII, 18, 10. [5]) Rhet. praec. 9.

Aristogeiton durch neue Bilder ersetzten; dazu nennt er auch ihren Styl alterthümlich und hart. Hiernach würde Kallon ebenfalls besser in die Zeit zwischen Ol. 70 und 80, als zwischen 60 und 70 passen.

In diese ganz einfache und klare Berechnung bringen aber zwei Stellen des Pausanias die grösste Verwirrung. Wir setzen sie in ihrer ganzen Ausdehnung her. Am Ende des ersten messenischen Krieges, sagt Pausanias[1]), zerstörten die Lakedaemonier Ithome und andere Städte, *ἀνέθεσαν δὲ καὶ ἀπὸ τῶν λαφύρων τῷ Ἀμυκλαίῳ τρίποδας χαλκοῦς· Ἀφροδίτης ἄγαλμά ἐστιν ἑστηκὸς ὑπὸ τῷ τρίποδι τῷ πρώτῳ, Ἀρτέμιδος δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ, Κόρης δὲ τῆς Δήμητρος ὑπὸ τῷ τρίτῳ. ταῦτα μὲν δὴ ἀνέθεσαν ἐνταῦθα.* Die zweite Stelle findet sich bei der Beschreibung von Amyklae[2]): *Τὰ δὲ ἐν Ἀμύκλαις θέας ἄξια ἀνὴρ πένταθλός* 86 *ἐστιν ἐπὶ στήλης ὄνομα Αἴνητος .... τούτου γε οὖν ἐστιν εἰκὼν καὶ τρίποδες χαλκοῖ· τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δεκάτην* (nach allgemein angenommener Verbesserung anstatt *δέκα*) *τοῦ πρὸς Μεσσηνίους πολέμου φασὶν εἶναι· ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἑστήκει, Ἄρτεμις δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ· Γιτιάδα καὶ αὐτοὶ τέχνη καὶ τὰ ἐπειργασμένα· ὁ τρίτος δέ ἐστιν Αἰγινήτου Κάλλωνος· ὑπὸ τούτῳ δὲ ἄγαλμα Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν. Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐποίησεν ἔχουσαν λύραν, Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένην. οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσὶ καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποταμοῖς ἀνετέθησαν.* Hier hat man nun seit Müller[3]) fast allgemein angenommen, die Worte *τοὺς δὲ ἀρχαίους* bis *φασὶν εἶναι* seien als Parenthese einzuklammern, nnd die Dreifüsse des Gitiades und Kallon bezögen sich auf Aenetos; in der ersten Stelle aber, wo diese, nur ohne Nennung der Künstler, unmittelbar mit dem Ende des ersten messenischen Krieges in Verbindung gebracht werden, seien die darauf bezüglichen Worte eine Interpolation, eine Wiederholung aus der andern missverstandenen Stelle. Allein schrieb man einmal ab, warum überging man die Künstler? Warum verwirrte Pausanias selbst in der zweiten Stelle die ganze Ordnung durch Einschiebung einer Parenthese? Alle diese Fragen fallen weg, wenn wir die Worte des Pausanias lassen wie sie sind, und folgendermaassen erklären: In Amyklae ist sehenswerth 1) die Statue des Aenetos (dann folgt eine Abschweifung über diesen, nach welcher Pausanias die Rede wieder aufnimmt: sehenswerth also sind dessen Statue und) 2) eherne Dreifüsse. Diese theilen sich in ältere und jüngere, vom messenischen und vom peloponnesischen Kriege. An dieser Erklärungsweise würde niemand Anstoss genommen haben, wenn nicht die Erwähnung des ersten messenischen Krieges in scharfem Widerspruche mit der unbedingt späteren Zeit des Kallon stände. Um auch dieser Schwierigkeit zu entgehen, hat daher Welcker in einem Aufsatze über das Zeitalter des Gitiades[4]) versucht, diesen gänzlich von Kallon zu trennen. Allein wir gerathen dadurch nur wieder in neue Schwierigkeiten. Wir müssten zugeben, dass Pausanias geirrt, als er in der ersten Stelle das Werk 87 des Kallon mit denen des Gitiades in Verbindung brachte; und ebenso entstände neue Verwirrung in der zweiten Stelle: der Gegensatz zwischen den älteren und den neueren Dreifüssen, der selbst in der durchaus veränderten Construction

---

[1]) IV, 14, 2. [2]) III, 18, 8. [3]) Aeg. p. 101. [4]) Kl. Schr. III, S. 533 flgd.

von Ἀϱίσταvδϱος an deutlich hervortritt, verlöre seine Bestimmtheit, indem ohne irgend eine Motivirung ein neues Mittelglied eingeschoben würde. Es bleibt demnach nur ein Ausweg, der allerdings kühn und gewagt erscheinen mag, aber sich doch durch mancherlei Umstände rechtfertigen lässt. Pausanias spricht bei der Beschreibung von Amyklae, also im Angesicht der Werke selbst, nur allgemein vom messenischen Kriege. Erst später bei der Geschichte des ersten derselben fällt es ihm ein, gerade mit diesem die Dreifüsse in Verbindung zu setzen. Die Namen der Künstler scheinen damals seinem Gedächtnisse bereits entschwunden gewesen zu sein. Dagegen mochte er die Erinnerung an den Fall Ithomes als entscheidend für den Ausgang des Krieges bewahrt haben. Allein an Ithomes Fall knüpft sich nicht weniger das Ende des dritten, als des ersten messenischen Krieges. Wir wagen daher die Vermuthung auszusprechen, dass dadurch Pausanias zu dem Irrthume veranlasst ward, auf den ersten zu beziehen, was dem dritten angehört. Nicht viel geringer ist das Versehen, welches ihm zur Last fällt, indem er die Messenier nicht erst Ol. 71, sondern sogleich nach Beendigung des zweiten Krieges Ol. 29 nach Messene in Sicilien übersiedeln lässt[1]. Gerade in Betreff der Künstlergeschichte haben wir aber schon häufig bemerken müssen, dass sein Urtheil über die Zeit alles dessen, was die Kunst vor Phidias angeht, durchaus schwankend ist und sich durchgängig vielmehr nach äusseren Thatsachen, als nach einer durchgebildeten Ansicht über den Entwickelungsgang der Kunst bestimmt. Hatte er aber, wie wir vermuthen, beim Niederschreiben der zweiten Stelle die Namen der Künstler bereits vergessen, so ist noch dazu in diesem Falle sein Irrthum von den übrigen Nachrichten über dieselben ganz unabhängig.

Sonach nehmen wir an, dass Kallon nach dem Falle Ithomes Ol. 81, 2, wenn auch in hohem Alter, noch thätig war und etwa Ol. 70 sich in der Schule des Tektaeos und Angelion befinden mochte. Dass Aegina Ol. 80 seine Selbstständigkeit verlor, bildet keinen Gegenbeweis. Vielmehr könnten wir vermuthen, dass gerade deshalb der Künstler nach dem mit Aegina befreundeten Sparta ausgewandert sei. — Das Zeugniss des Plinius endlich, der[2] den Kallon in die 87ste Ol. setzt, habe ich bis jetzt absichtlich unberücksichtigt gelassen. Diese Bestimmung beruht auf einer falschen Annahme über Ageladas. Doch liegt in dem Umstande, dass Kallon mit diesem zusammen, und nach Kritios, Nesiotes, Hegias genannt wird, eine entfernte Bestätigung der oben entwickelten Ansicht.

Ausser jenem Dreifusse mit der Figur der Kora erwähnt Pausanias[3] nur noch ein Werk des Kallon, das Xoanon der Athene Sthenias auf der Burg von Korinth. Der Ruf des Künstlers muss aber nach den oben mitgetheilten Urtheilen kein geringer gewesen sein. Da diese jedoch nicht das Eigenthümliche seiner Kunstrichtung an sich, sondern nur sein Verhältniss zur Entwickelung der Kunst im Allgemeinen bestimmen, so werden wir sie besser weiter unten in grösserem Zusammenhange betrachten.

Onatas.

Er war der Sohn eines Mikon, den man früher mit dem athenischen Maler gleichen Namens verwechselt hat, da dieser doch höchstens Zeitgenosse, wenn

1) Paus. IV, 23, 4—10. 2) 34, 49. 3) II, 32, 6.

88

nicht gar jünger als Onatas selbst war. Zur Bestimmung seiner Zeit liegen verschiedene Angaben vor, die sich aber sämmtlich ohne besondere Schwierigkeit vereinigen. Allgemein sagt zuerst Pausanias [1]), sein Zeitalter komme überein mit dem des Atheners Hegias und des Argivers Ageladas. Allein bei der Beschaffenheit unserer Quellen dürfen wir vielmehr von Onatas auf diese, als von ihnen auf Onatas einen Schluss machen. Nicht anders ist es bei Kalamis, mit dem er gemeinschaftlich arbeitete. Noch schwankender wegen der Verderbnisse des Textes ist die zweite Angabe bei Pausanias, er habe gearbeitet *γενεαῖς μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου.* Hier ist grammatisch nothwendig, entweder *γενεᾷ* zu schreiben, oder zum Plural eine Zahl (*δυοῖν*) hinzuzufügen. Die neuesten Herausgeber haben sämmtlich den
89 ersten, Müller [2]) und Thiersch [3]) den zweiten Ausweg vorgezogen. Ich entscheide mich unbedingt für den letzteren wegen der Begründung, die Pausanias in den folgenden Worten selbst giebt: „Zur Zeit, als Xerxes nach Europa überging, herrschte über Syrakus und das übrige Sicilien Gelon, des Deinomenes Sohn; bei dem Tode des Gelon aber kam die Herrschaft an seinen Bruder Hieron. Da nun Hieron starb, ehe er dem olympischen Zeus die Weihgeschenke aufgestellt hatte, welche er wegen der Rossesiege gelobt, so lieferte sie Hierons Sohn Deinomenes ab. Es sind aber Werke des Onatas." Pausanias berechnete also die Herrschaft des Gelon, Hieron und Deinomenes zu drei Menschenaltern, ohne zu bedenken, dass sie im Ganzen nicht ein einziges dauerte. Eben so setzt er [4]) den Hadrian zehn Menschenalter nach Augustus. Durch die Nachricht von den erwähnten Werken gewinnen wir aber einen festen Punkt für die Zeitbestimmung des Onatas. Hieron stirbt Ol. 78, 2; Thrasybulos, sein Nachfolger, und mit ihm die ganze Familie des Hieron, wird schon Ol. 78, 3 aus Syrakus vertrieben. Im Laufe dieses Jahres wird also Onatas sein Werk beendigt haben. In dieselbe Zeit muss auch eine kolossale Bronzestatue des Herakles zu Olympia fallen, die er für die Thasier arbeitete [5]). Da nemlich Thasos von Ol. 72 bis 75 unter persischer Botmässigkeit stand [6]), aber bereits Ol. 79, 2 von den Athenern unterjocht und seiner Macht beraubt ward [7]), so kann jenes Weihgeschenk nicht gut anders als zwischen Ol. 75 und 79 entstanden sein. — Auf dieselbe Zeit scheint endlich auch ein Weihgeschenk der Tarentiner zu führen, welches Onatas für Delphi machte [8]). Schon Herodot [9]) erwähnt die grosse Niederlage, welche Tarent und Rhegion durch die benachbarten Messapier erlitten. Aus Diodor [10]) wissen wir, dass dieses Ereigniss in Ol. 76, 4 fällt, so wie ferner, dass die Besiegten auf der Flucht sich in zwei Theile spalteten, von denen der eine sich nach Tarent, der andere, aus den rheginischen Bundesgenossen bestehend, nach Rhegion wandte. In Folge dessen theilten sich auch die Feinde und bemächtigten sich auf diese Weise sogar der
90 Stadt Rhegion. Dennoch lebte nach Diodor [11]) einige Jahre später Ol. 78, 2 Mikythos wieder in Rhegion als Vormund der Kinder des Tyrannen Anaxilas; die Eroberung der Messapier war also keine dauernde Ferner aber berichtet Ari-

---

[1]) VIII, 42, 10. [2]) Aeg. p. 105. [3]) Ep. Not. S. 60. [4]) VIII, 8, 12. [5]) Paus. V, 25, 13. [6]) Herod. VI, 44; 46. VII, 118. vgl. Thuc. I, 89. [7]) Thuc. I, 101. [8]) Paus. X, 13, 10. [9]) VII, 170. [10]) XI, 52. [11]) XI, 66.

stoteles[1]), dass in Tarent in Folge der Besiegung und Tödtung vieler Aristokraten durch die Japygier (Ἰήπυγας Μεσσαπίους nennt sie Herodot) kurz nach den Perserkriegen die Aristokratie der Demokratie weichen musste; und Strabo[2]) bemerkt, dass die Tarentiner einst übermächtig gewesen seien, als sie demokratisch regiert wurden. Auf diese Zeugnisse hin lässt sich wohl die Vermuthung wagen, dass trotz der grossen Verluste der Staat durch die veränderte Verfassung nicht nur neue Kräfte, sondern sogar bald wieder ein Uebergewicht über die Messapier erlangt habe. War dies der Fall, so mussten, je grösser die Gefahr gewesen, nach wieder erlangtem Siege die Geschenke für die Götter um so glänzender sein. Zuerst wurden etwa die Peucetier besiegt, denen die Japygier unter ihrem Könige Opis Hülfe leisteten, wie in den Werken des Onatas dargestellt war. Bald nachher mochte dann die förmliche Unterjochung der schon geschwächten Japygier-Messapier erfolgt sein, auf deren Verherrlichung sich die Bronzestatuen von Reitern und gefangenen Frauen, die Werke des Ageladas, bezogen. Diese ganze Darlegung kann freilich nur den Werth einer Vermuthung in Anspruch nehmen; doch ist sie immer noch wahrscheinlicher, als die Annahme, dass die Weihgeschenke vor die grosse Niederlage zu setzen seien. Denn die ganze Art der Kriegsführung einige Zeit vorher, die sich nach Diodor auf einzelne Anfälle, Plänkeleien und Raubzüge beschränkte, scheint für die Aufstellung so bedeutender Kunstwerke keine hinlängliche Veranlassung zu bieten. Man hat entgegnen wollen, dass nach der Niederlage die Tarentiner im Bunde mit den Dauniern und Peucetiern Heraklea gegen die Messapier beschützten. Allein ich weiss nicht, nach welchen Zeugnissen dieser Kampf gerade in diese Zeit fallen soll. Strabo's Worte[3]) wenigstens liefern dafür keinen Beweis, während wir aus ihm sehen, dass Kriege zwischen Messapiern und Tarentinern häufig wiederkehrten.

Ueber die von Einigen angenommene gemeinschaftliche Thätigkeit des Onatas und Polygnot um Ol. 80 soll weiter unten gesprochen werden. Der Höhepunkt der Thätigkeit des Onatas aber fällt nach allen übrigen Nachrichten in die 78ste Olympiade. Wie lange er nachher noch arbeitete, und ob er den Fall seines Vaterlandes Ol. 80, 3 überlebte, sind wir zu bestimmen ausser Stande. 91

Die Werke des Onatas theilen sich nach den Gegenständen der Darstellung leicht in drei Klassen: Bilder von Göttern, Heroen, und geschichtlichen Personen. Unter den Götterbildern ist das eigenthümlichste gewiss:

1) Die Demeter Melaena bei Phigalia in Arkadien. Dort befand sich in alter Zeit ein Holzbild, welches Pausanias (VIII, 42, 4) nach den Berichten der Phigalier also beschreibt: „Die Göttin sass auf einem Steine und war von weiblicher Bildung, mit Ausnahme des Kopfes. Kopf aber und Haar hatte sie von einem Pferde; Bilder von Schlangen und anderem Gethier waren an dem Kopfe angewachsen. Sie war mit einem Rock bis auf die Fussspitzen herab bekleidet; in der einen Hand hielt sie einen Delphin, eine Taube in der andern." Die Veranlassung dieser absonderlichen Bildung verschweigt Pausanias absichtlich und sagt nur, sie heisse Melaena, die schwarze, weil sie ein schwarzes Kleid habe. Dieses Bild verbrannte und die Erneuerung desselben, so wie die

---

1) Polit. V, 3. 2) VI, p. 280. 3) VI, p. 281.

ganze Verehrung der Göttin, unterblieb so lange, bis bei Misswachs der Felder die Pythia auf Wiederherstellung drang. Jetzt forderten die Phigalier den Onatas auf, ihnen um jeden Preis ein neues Bild der Göttin zu machen. Damals nun fand dieser Künstler eine Zeichnung oder eine Copie des alten Xoanon, meistens aber, wie man sagt, machte er nach Traumerscheinungen den Phigaliern ein ehernes Bild. Zu Pausanias Zeit war es nicht mehr vorhanden, und wir haben daher über die Einzelnheiten der Gestalt keine Kunde. Aus seiner Erzählung ergiebt sich aber so viel, dass der Künstler eines Theils den alten Typus beibehielt, andern Theils denselben nach den Forderungen der Kunst seiner Zeit umbildete, welche Freiheit er durch den Vorwand göttlicher Eingebung zu rechtfertigen wusste.

2) Einen ehernen Apollo machte Onatas für die Pergamener, ganz besonderer Bewunderung werth wegen der Grösse und der Kunst: Paus. VIII, 42, 7.
92 Von einem ehernen Apollo des Onatas handelt ferner ein Epigramm des Sidoniers Antipater: Anall. II, p. 14, n. 30:

Βούπαις ὦ 'πόλλων, τόδε χάλκεον ἔργον Ὀνατᾶ
ἀγλαΐης Λητοῖ καὶ Διὶ μαρτυρίη,
οὔϑ' ὅτι τῆσδε μάτην Ζεὺς ἤρατο, χὤτι κατ' αἶνον
ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἀγλαὸς ὁ Κρονίδης·
οὐδ' Ἥρη νεμεσητὸν ἐχεύατο χαλκὸν Ὀνατᾶς,
ὃν μετ' Ἐληϑυίης τοῖον ἀνεπλάσατο.

Die Scholien halten diesen und den pergamenischen Apollo bei Pausanias für identisch; und Rathgeber (Encyklop. von Ersch und Gruber, unter Onatas, S. 422) vermuthet sogar, dass dieses Werk auf einem Medaillon des M. Aurel copirt sei. Apollo ist nackt und hält in der Rechten ein kleines vierfüssiges Thier, mit der Linken den Bogen; an seiner linken Seite steht eine weibliche Figur (Mionn. II, p. 601, n. 579). Die Zweideutigkeit in den letzten Versen des Epigrammes, denen zufolge Onatas entweder das Erz mit Hülfe der Eileithyia zu einer Statue bildete, oder die Eileithyia neben den Apollo stellte, würde durch die weibliche Figur der Münze allerdings eine sehr bestimmte Erklärung erhalten. Doch erscheint die Beziehung der Münze auf das Werk nicht in dem Maasse gesichert, dass wir uns erlauben dürften, weitere Folgerungen daraus zu ziehen.

3) Ein Hermes, den die Pheneaten in Arkadien nach Olympia geweiht hatten. Er trug einen Widder unter dem Arme, und war mit Helm, Chiton und Chlamys angethan. An dieser Statue arbeitete mit Onatas Kalliteles, den Pausanias für einen Sohn oder Schüler des Onatas hält: Paus. V, 27, 8.

4) Herakles, von den Thasiern in Olympia aufgestellt. Er war zehn Ellen hoch, trug in der Rechten die Keule, in der Linken den Bogen und stand auf einer Basis, die, wie das Bild, von Erz war: Paus. V, 25, 13.

5) Das Weihgeschenk der Achaeer in Olympia: Statuen der griechischen Helden vor Troja, welche, von Hektor herausgefordert, durch das Loos bestimmen wollen, wer von ihnen den Zweikampf zu bestehen habe: Paus. V, 25, 8—10. Es waren zehn Figuren, von denen die eine, Nestor, der die Loose schüttelt, auf abgesonderter Basis den andern gegenüber stand. Von diesen, die mit Harnischen und Speeren bewaffnet waren, nennt Pausanias nur drei: Agamemnon,
93 als den einzigen, dem der Name, und zwar von der Rechten zur Linken laufend,

beigeschrieben war; Idomeneus, auf dessen Schilde neben dem Hahn, welchen Pausanias auf die Abstammung des Helden von Helios bezieht, auch der Name des Künstlers eingegraben war; und Odysseus, dessen Statue Nero nach Rom geschleppt hatte. Die übrigen sechs müssen nach Homer gewesen sein: Diomedes, die beiden Aias, Meriones, Eurypylos, Thoas. In der Weihinschrift nannten sich die Achaeer Nachkommen des Pelops und Tantalos, gaben aber die Veranlassung der Weihung nicht näher an. Eine Vermuthung, welche Rathgeber (S. 417) darüber aufstellt und auch auf den Hermes der Pheneaten anwenden will, beruht auf zu schwachen Grundlagen, als dass sie ernstere Berücksichtigung verdiente.

6) Das Weihgeschenk, welches die Tarentiner für ihre Siege über die barbarischen Peucetier in Delphi aufstellten: Paus. X, 13, 10. Es waren Bilder von Kämpfern zu Fuss und zu Ross, darunter der König der Jagypier, Opis, als Bundesgenosse der Peucetier. Er war, als im Kampfe gefallen, liegend gebildet; auf ihm standen der Heros Taras und Phalanthos aus Lakedaemon, nicht weit von Phalanthos aber ein Delphin mit Rücksicht auf seine wunderbare Rettung durch denselben. Ausser Onatas war an diesem Werke Kalynthos thätig, ein Künstler, der sonst unbekannt ist. Da nun noch dazu die Worte des Pausanias verderbt sind (*Καλύνθου τε εστικωσι εϱγου*), so vermuthet Kayser (Rhein. Mus. N. F. V, S. 349), dieser Kalynthos und der schon früher erwähnte Mitarbeiter des Onatas, Kalliteles, seien eine und dieselbe Person. Wollen wir aber einmal den Namen verdächtigen, so liesse sich allenfalls auch auf Kalamis rathen in Hinblick auf das folgende Werk des Onatas:

7) Das Denkmal für die olympischen Siege des Hieron. Es war ein Viergespann nebst Lenker; daneben aber stand von der Hand des Kalamis auf jeder Seite ein Rennpferd von einem Knaben geritten. Diese letzteren Bildwerke bezogen sich auf die zwei Siege, welche Hieron im einfachen Pferderennen davongetragen hatte.

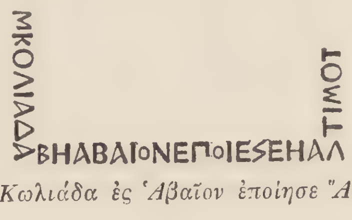
8) Endlich hat man dem Onatas auch ein Gemälde beilegen wollen, den Zug der Sieben gegen Theben darstellend. Es befand sich neben den Freiern der Penelope von Polygnot im Tempel der Athene Areia zu Plataeae, für welchen Phidias das Götterbild gemacht hatte: Paus. IX, 4, 2; vgl. 5, 11. Da Tempel und Gemälde gegen Ol. 80 entstanden sein müssen, so würde hinsichtlich der Zeit keine Schwierigkeit obwalten. Allein an beiden Stellen des Pausanias ist der Name des Onatas erst durch Conjectur in den Text gekommen, während nach den Handschriften die Lesart Onasias so sicher steht, dass die neuesten Herausgeber geglaubt haben, sie wieder aufnehmen zu müssen; und gewiss mit Recht. Pausanias erwähnt den Onatas ziemlich häufig, aber nie ohne Angabe seines Vaterlandes Aegina; gerade hier fehlt sie. Er verbreitet sich sonst mit besonderer Liebe über die Verdienste des Onatas, würde also gewiss nicht unterlassen haben, seine Thätigkeit in der Malerei mit neuen Lobsprüchen zu begleiten, wenn er überhaupt von ihm spräche. 94

Es verdient ausdrücklich bemerkt zu werden, dass bis auf das einzige Epigramm des Antipater alle Nachrichten, welche die Person des Künstlers angehen, nur allein aus Pausanias geschöpft sind. Weder Plinius noch sonst irgend ein anderer Schriftsteller erwähnt ihn, worüber wir uns um so mehr

wundern dürfen, je höher Pausanias das künstlerische Verdienst des Onatas zu schätzen scheint: „Diesen Onatas, obwohl auch er im Styl seiner Werke der aeginetischen Schule angehört (ὁμῶς, καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγιναίας), werden wir dennoch keinem nachsetzen von den Daedaliden und der attischen Kunstgilde“ [1]). Dieses Urtheil lautet sehr bestimmt, dennoch aber lehrt es uns sehr wenig, da es die Kenntniss des Unterschiedes attischer und aeginetischer Kunst voraussetzt. Wir erkennen nur, dass Pausanias die attische Schule im Allgemeinen höher, als die aeginetische, den einzelnen Onatas aber jener wenigstens gleich stellt. Onatas erscheint danach bei ihm als der vorzüglichste Künstler der ganzen Schule. Ich wage nicht, mich mit andern zur Bekräftigung dieses Urtheils auf die Statuen aus dem Giebel des Athenetempels zu Aegina zu berufen. Denn das hiesse nur sich im Kreise herumdrehen, da man erst auf das Lob des Pausanias die Vermuthung gebaut hat: Onatas müsse deshalb, weil diese Werke ein solches Lob verdienen, nun auch nothwendiger Weise an 95 ihnen thätig gewesen sein. Wohl aber legen diejenigen Werke, welche Pausanias anführt, von der Bedeutung des Künstlers einigermaassen Zeugniss ab. Fassen wir die nicht eben bedeutende Anzahl ins Auge, so dürfen wir namentlich die Mannigfaltigkeit der Gegenstände nicht übersehen, an denen Onatas sich versucht hat. Er bildet Götter, Heroen, Menschen, Pferde, in verschiedenen Altern, gewaffnet, bekleidet und nackt, in verschiedenen Stellungen und Handlungen. Wie weit er freilich in der Charakteristik des Einzelnen ging, bleibt dahingestellt. So werden wir z. B. bei dem Barbarenkönig Opis nicht an spätere Barbarenbildungen, sondern vielmehr an die nur äusserlich von den Griechen unterschiedenen Trojaner unter den erhaltenen Giebelstatuen erinnern dürfen. Auch darin zeigt sich ferner eine gewisse Beschränkung, dass unter allen Werken nur eine Frauenbildung angeführt wird, die schwarze Demeter. Sie mag vielleicht dem Onatas am wenigsten Gelegenheit geboten haben, sein künstlerisches Verdienst zu zeigen. Aber gerade sie wird uns wegen der Geschichte ihrer Entstehung später Gelegenheit geben, in das innere Wesen der damaligen Kunst einen tieferen Blick zu thun.

Aegina verlor Ol. 80, 3 seine Selbständigkeit und damit endet auch die Blüthezeit seiner Kunst. Die wenigen Künstler, von denen wir noch Nachricht haben, finden daher, auch wenn ihre Zeit unbekannt ist, am besten hier eine Stelle.

Haltimos. Wir kennen ihn aus einer Inschrift von Aegina, C. Inscr. n. 2318:



[Θεά]ν Κωλιάδα ἐς Ἀβαῖον ἐποίησε Ἅλτιμο[ς]

---

1) Paus. V, 25, 13.

Die Form der Buchstaben ist alt, jedoch nicht so alt, dass wir über die Zeit der Perserkriege zurückgehen müssten. Uebrigens ist es unentschieden zu lassen, ob Haltimos die Statue der Göttin, Aphrodite Kolias, selbst gemacht oder nur in den Tempel der Hebe zu Aegina geweiht hat.

Aristonoos. Er machte für die Metapontiner einen in Olympia auf- 96 gestellten Zeus, der in der einen Hand den Adler, in der andern den Blitz hielt, und mit Lilien bekränzt war: Paus. V, 22, 5. Zeit und Lehrer waren schon Pausanias unbekannt.

Serambos. Von ihm stand in Olympia die Statue des Agiadas aus Elis, der in unbekannter Olympiade im Faustkampfe der Knaben gesiegt hatte: Paus. VI, 10, 9.

Theopropos. Pausanias (X, 9, 3) führt als Werk dieses Künstlers einen ehernen Stier an, den die Corcyraeer wegen glücklichen Thunfischfanges nach Delphi weihten, weil ihnen ein Stier zu dem Fange Anlass gegeben hatte. Ein zweiter war aus demselben Grunde neben einem andern aufgestellt, den die Eretrier geweiht hatten, einem Werke des sonst unbekannten Philesias von Eretria: Paus. V, 27, 9. Obwohl es Pausanias nicht ausdrücklich sagt, dürfen wir wohl auch diesen Stier der Corcyraeer in Olympia dem Theopropos beilegen.

Philotimos. Der einzige uns bekannte aeginetische Künstler aus späterer Zeit, etwa Ol. 100, ist in Verbindung mit der Schule von Sikyon erwähnt worden.

Athen.

Athen ist die Heimath des Stammvaters der griechischen Kunst, des Daedalos. Sein Ansehen war dort so bedeutend, dass die nachfolgenden Künstler bis in späte Zeit sich begnügen mussten, nur überhaupt als seiner Schule angehörig Anerkennung zu finden. Lange hören wir nur von Schülern des Daedalos, von attischer Werkstatt, und erst spät treten einzelne Namen aus der Gattung hervor. Ein solcher alter Daedalide ist vielleicht:

Simmias, Sohn des Eupalamos. Ich sage vielleicht; denn weder sein Vaterland noch sein Zeitalter wird bestimmt angegeben. Einen Athener nennen wir ihn, weil das einzige Werk, von dem die Rede ist, ein Bild des Dionysos Morychos, sich in Athen befand. Es stand vor einem Tempel des Dionysos und ward zur Zeit der Weinlese mit Most und Feigen bestrichen. Der Ursprung solchen Gebrauches gehört sicherlich einer alten Zeit an. Aber auch das Material des Bildes, ein poröser Stein, φελλάτας, erklärt sich am besten, wenn wir bei seiner Wahl noch Unbekanntschaft mit dem Marmor voraussetzen. 97 Bedenken wir dazu, dass einer unserer Gewährsmänner dieses Bild mitten unter den ältesten Palladien und neben den Werken des Dipoenos und Skyllis anführt, dass Eupalamos als Vater des Simmias durch seinen Namen sehr an die Zeit der Sage erinnert, so erscheint es gewiss nicht unwahrscheinlich, dass Simmias selbst der alt-attischen Schule angehört hat und einer der ersten gewesen ist, der aus der Sippschaft der Daedaliden namentlich hervortrat: Zenob. V, 13. Clem. Alex. protr. p. 31 A. Sylb. Beide schöpfen aus Polemon; den Namen des Künstlers bei Clemens hat schon Sillig berichtigt. Vgl. auch Suidas s. v. μωρότερος Μορύχου.

In die sichere historische Zeit führt uns:

Antenor. Sein Werk waren die Statuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton. Er lebte also nach Ol. 67, 3, aber auch vor Ol. 75, 1, da Xerxes damals bei der Einnahme Athens die Statuen nach Asien wegführte. Sie wurden indessen durch andere des Kritios ersetzt, denen sich in späterer Zeit noch andere des Praxiteles anschlossen, bis endlich durch Alexander, Antiochos oder Seleukos den Athenern die alten Bilder wiedererstattet und neben denen des Kritios in der Nähe des Arestempels aufgestellt wurden (Paus. I, 8, 5. Arrian An. III, 16, 13; VII, 19, 4. Plin. 34, 70. Valer. Max. II, 10). In Athen wollte man neuerlich die Inschrift dieses Werkes wiedergefunden haben (C. Inscr. II, p. 340):

ΑΝΤΙΝΩΡ ΕΥΦΡΑΝΩΡΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΤΟΝΔΕ ΑΡΜΟΔΙΟΥ
ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΟΓΕΙΤΩΝΟΣ

Nach der Orthographie könnte sie nicht früher, als nach der Zurückerstattung der Bilder gemacht sein. Allein Stephani (Rhein. Mus. N. F. IV, S. 5) konnte den Stein nicht finden, Rangabé (Rev. arch. II, p. 422) läugnet sogar seine Existenz und weist mit Recht darauf hin, dass die ganze Fassung unantik und fast sinnlos (τόνδε?), die Inschrift also im höchsten Grade verdächtig sei.

Mit der Vertreibung der Pisistratiden fällt auch die Erwähnung eines andern Künstlers zusammen, des

Amphikrates. Sein Name ist zuerst von Sillig an die Stelle von Iphi-98 krates gesetzt und später durch die Bamberger Handschrift des Plinius (34, 72) bestätigt worden. Das einzige von ihm bekannte Werk ist eine Löwin, über welche Plinius Folgendes berichtet: Leaena war der Name oder Beiname einer Hetaere des Aristogeiton, welche Hippias durch die Folter zum Geständniss über die Mordpläne gegen seinen Bruder zu bringen versuchte; allein sie schwieg standhaft bis zum Tode. Da nun die Athener ihr deshalb ein Denkmal errichten, aber doch nicht geradezu eine Hetaere feiern wollten, so stellten sie an ihrer Statt das Bild des gleichnamigen Thieres auf und liessen, um die Schweigsamkeit anzudeuten, durch welche sie eine solche Ehre verdient hatte, von dem Künstler das Thier ohne Zunge bilden. Aus Pausanias (I, 23, 2) und Plutarch (de garrul. 8) ersehen wir, dass diese Löwin am Eingange der Akropolis zu Athen aufgestellt war. Von einer Verbindung des Antenor und Amphikrates mit den alt-attischen Daedaliden schweigen unsere Quellen. Wir müssen indessen wegen des folgenden Künstlers noch einmal zu ihnen zurückkehren.

Endoeos.

Um unbefangen über diesen Künstler zu urtheilen, stellen wir voran, was wir von seinen Werken wissen. Diese sind:

1) ein sitzendes Bild der Athene, von Kallias geweiht und neben dem Erechtheum auf der Akropolis von Athen aufgestellt: Paus. I, 26, 4. Ob sich die Erwähnung einer sitzenden Athene bei Athenagoras (leg. pr. Chr. 14, p. 60 ed. Dechair) auf dieses oder ein anderes Bild des Endoeos bezieht, lässt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ist aber auch nicht von grosser Bedeutung. Von einem Holzbilde, wie man geglaubt hat, sind die Worte des Athenagoras nicht nothwendig zu verstehen; denn die Erwähnung des Oelbaumes bezieht

sich, wie Welcker bemerkt, auf den Namen, nicht auf das Bild der Göttin. Das athenische stand nach Pausanias im Freien, muss also aus dauerhafterem Material, aller Wahrscheinlichkeit nach aus Marmor gearbeitet gewesen sein. Nicht unmöglich ist es, dass wir dieses Werk selbst noch besitzen. In Athen nemlich befindet sich eine bis auf Kopf und Arme ziemlich erhaltene Pallasstatue von altem Styl, so wie von einer andern verwandten Figur, die indessen ebenfalls für eine Pallas gehalten wird, nur die untere Hälfte. Die letztere ward bei der Nordseite des Erechtheum, die andere angeblich unter der Akropolis 99 am Ausgange der Agraulosgrotte gefunden und konnte wohl dorthin von oben herabgestürzt sein (Schöll Mitth. S. 23. 24. vgl. 42 u. Taf. I, 1). Namentlich dieses Bild ist für unsere Kenntniss der alt-attischen Kunst von grosser Bedeutung. Doch ist eine erneute Prüfung an Ort und Stelle nöthig, um zu entscheiden, ob wir es dem Endoeos beizulegen das Recht haben.

2) Die Athene Alea aus Tegea, von Augustus nach Rom an den Eingang seines Forum versetzt: Paus. VIII, 46, 1 flgd. Das Bild war ganz von Elfenbein; alt aber nennt es Pausanias im Gegensatz zu dem der Athene Hippia, das in Tegea an seine Stelle trat: VIII, 47, 1.

3) Ein grosses Holzbild der Athene Polias in ihrem Tempel zu Erythrae in Kleinasien nebst marmornen Chariten und Horen vor dem Tempel: Paus. VII, 5, 9. Die Göttin sass auf einem Throne, hielt in jeder Hand eine Spindel und trug auf dem Kopfe den Polos, eine runde Stirnkrone, die gewiss für Athene passender ist, als der Hut, πῖλος, den ihr Heyne (Op. ac. V, p. 342) und Creuzer (Symb. II, S. 697 flgd.) geben wollten. Die Worte des Pausanias, welche den Künstler betreffen, haben früher vielfachen Anstoss erregt. Die Umstellung eines Wortes: *τοῦ ἔνδον ἀγάλματος* für *ἔνδον τοῦ ἀγάλματος*, die Schubart (Ztschr. f. Altw. 1850 S. 111—129) vorschlägt, bringt alles in Ordnung, und wir übersetzen: „dass das Bild von Endoeos ist, schliessen wir sowohl aus andern Zeichen, als auch aus der Betrachtung der Arbeit des Bildes im Innern (des Tempels), und nicht am wenigsten aus den Chariten und Horen, die vor dem Eingange im Freien stehen, aus weissem Marmor."

4) Die Artemis zu Ephesos nach Athenagoras l. l.

5) Das Grabmonument einer nicht attischen Frau in Athen, wahrscheinlich ein Relief, von dem uns nur die Inschrift erhalten ist:

ΛΛΙΕ⊗Ε

ΚΕ⊗ΑΝΟΣΑΝ:Λ ΟΑΙΔΟΙΕΝΛΕΣΑΠ

ΟΠΑΤΡΟΙΕΣ:ΕΝΔΟΙΟ'ΕΠΟΙΕΣΕΝ

Publicirt von Ross Kunstbl. 1835 S. 122; Franz Bull. dell' Inst. 1835, p. 212; Stephani Rhein. Mus. N. F. IV, S. 2; Schöll Mittheil. S. 30; Rangabé ant. hell. n. 22. Letzterer versucht, um den Inhalt annähernd zu bezeichnen, folgende 100 Wiederherstellung:

[Ὧιδε] φί[λην ἄλοχον Μύρων] ἀνέθηκε θανοῦσαν
Λ[αμπιτ]ῷ αἰδοίην γῆς ἀπὸ πατρῴης.
Ἔνδοιος ἐποίησεν.

Ueber die Buchstaben bemerkt er, dass die Formen des Ε und ⊗ allerdings vor die 80ste Ol. gehören, übrigens kein sehr hohes Alter verrathen, so

dass die Inschrift eher nach, als vor Ol. 70 zu setzen wäre. Gewiss ist kein Grund, sie sogar, wie es geschehen ist, bis gegen Ol. 55 hinaufzurücken.

Nach den einfachsten Grundsätzen historischer Kritik müssen wir bei der Zeitbestimmung des Endoeos von der noch erhaltenen Inschrift ausgehen, also ihn für einen Künstler etwa der 70sten Ol. erklären. Was wir von seinen Werken wissen, streitet in keiner Weise dagegen. Marmor und Elfenbein als das Material mehrerer derselben bieten sogar für Annahme dieser späteren Zeit eine gewisse Bestätigung. Der Styl ferner wird als vorzugsweise alterthümlich nirgends bezeichnet. Dass endlich Endoeos bei Athenagoras Schüler des Daedalos heisst, braucht nichts anderes zu bedeuten, als dass er den alt-attischen Daedaliden zugezählt wurde. Nun aber tritt Pausanias auf und erzählt uns[1]: Endoeos sei nicht nur Schüler des Daedalos gewesen, sondern habe ihn sogar auf seiner Flucht nach Kreta begleitet. Auf diese Angabe hin hat sich bei neueren Forschern die Meinung ausgebildet, Endoeos sei ein mehr der Künstlersage, als der Geschichte angehöriger Name, oder wenigstens müsse man neben dem geschichtlichen noch einen mythischen Endoeos annehmen. Die Deutung des Namens zwar aus der inneren Structur der Bilder, *τῆς ἔνδον ἐργασίας*, hat Welcker[2], der sie zuerst aufgestellt, nach der oben erwähnten Verbesserung Schubarts selbst wieder aufgegeben. Allein auch er nimmt Anstand, die Zeit des Endoeos irgendwie fest zu bestimmen. Ich kann diese Meinung nach dem Gange, den unsere bisherigen Erörterungen über die gesammte ältere Künstlergeschichte genommen haben, nicht mehr theilen. Denn ich erkenne hier nur wieder einen der Fälle, wo Pausanias durch gänzlichen Mangel einer künstlerischen Kritik 101 sich verleiten lässt, Thatsachen aus klarer historischer Zeit durch die schwankenden Angaben der Sage zu verwirren. Streichen wir einfach seine Erzählung von der kretischen Wanderung des Endoeos, so ist alle und jede Schwierigkeit gelöst. Der Künstler nimmt seinen festen Platz um Ol. 70 ein, und danach ist es nicht unmöglich, dass derjenige Kallias, welcher das eine Werk des Endoeos weihte, der zweite des bekannten Geschlechtes war, der durch die Erwerbung seiner Schätze nach der Schlacht von Marathon berühmte und berüchtigte *Λακκόπλουτος*, derselbe vielleicht, dem später Kalamis ein Bild der Aphrodite machte.

Die Werke des Endoeos waren vorzugsweise Götterbilder. Bedenken wir nun, wie streng die Religion vor Phidias an althergebrachten Formen festhielt, so lässt sich auch hierin ein Grund dafür finden, dass Endoeos mehr, als ein anderer, Daedalide genannt werden konnte. Wir nehmen einmal einen Augenblick als gesichert an, was zunächst nur als eine Möglichkeit zuzugeben ist, dass die oben erwähnte noch erhaltene Pallas wirklich ein Werk des Endoeos sei: was wird ein unkritischer Beschauer von ihr urtheilen? Dass sie ein steifes höchst alterthümliches Werk sei, weit abstehend von der Entwickelung der Zeit des Phidias. Und doch steht sie derselben nahe genug, wie z. B. Schöll sehr richtig gefühlt hat. Dadurch mögen wir uns zur Vorsicht mahnen lassen, dass wir nicht einer vereinzelten Angabe zum Opfer bringen, was sich aus dem Einklange äusserer und innerer Gründe als gesichertes Ergebniss herausstellt.

---

[1] I, 26, 4. [2] Kl. Schr. III, S. 516 flgd.

Hegias oder Hegesias, Kritios und Nesiotes.

Plinius [1]) führt Kritios, Nesiotes und Hegias als Zeitgenossen unter Ol. 84 an. Pausanias [2]) nennt Hegias dem Ageladas und Onatas gleichzeitig. Bei Lucian [3]) aber finden wir als Künstler der alten Schule in derselben Verbindung mit Kritios und Nesiotes den Hegesias, und Quintilian [4]) stellt Hegesias auf die gleiche Stufe der Kunst mit Kallon und vor Kalamis. Alle diese Nachrichten stimmen in Betreff der Zeit, des Charakters, der Genossenschaft so überein, dass Thiersch's [5]) Ansicht von der Identität der Namen des Hegias und Hegesias sich gewiss allgemeiner Anerkennung erfreut haben würde, bildete nicht eine 102 zweite Stelle des Plinius [6]) einen scheinbaren Widerspruch, indem dort Hegias und Hegesias als zwei Personen angeführt werden. Sie lautet: Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur et celetizontes pueri et Castor et Pollux ante aedem Iovis tonantis (;) Hagesiae in Pario colonia Hercules (;) Isidori buthytes. Sillig hat mit v. Jan vor Hagesiae und nach Hercules interpungirt. Ich mache jedoch auf eine Inschrift aus Pozzuoli aufmerksam, in der ein Künstler Isidoros gerade Parier genannt wird [7]). Dies führt darauf, bei Plinius zu verbinden: in Pario colonia Hercules Isidori buthytes, so dass buthytes, der Stieropferer, als Beiwort zu Hercules gehört. Betrachten wir jetzt die übrig bleibenden Worte, so erscheint der Name des Hegesias nur dazwischen gesetzt, um alles in Unordnung zu bringen. Ich denke mir daher die Sache so, dass ein Glossator oder Plinius selbst Hegesiae als Variante oder Doppelform von Hegiae an den Rand setzte und diese dann später unbefugter Weise in den Text gerieth. Die Einwendung, welche sich Thiersch selbst macht, dass nemlich die celetizontes pueri in dieser frühen Zeit auffällig seien, lässt sich durch einfache Hinweisung auf gleiche Werke des Kanachos leicht beseitigen.

Werke des Hegias sind sonach die bei Plinius angeführten, nemlich Minerva, Pyrrhus, natürlich nicht der König von Epirus, sondern der Sohn des Achilles, endlich Castor und Pollux in Rom vor dem Tempel des Juppiter tonans. Dass Hegias wahrscheinlich Lehrer des Phidias war, werden wir später erfahren. In Betreff des Styls wird er immer mit den folgenden Künstlern zusammen genannt.

Die Namen derselben, Kritios und Nesiotes, sind erst durch die Entdeckung athenischer Inschriften in den Jahren 1835 und 1839 festgestellt worden. Kritios ward früher Kritias genannt, und den Namen Nesiotes glaubte man auf denselben Künstler wegen angeblicher Herkunft von einer Insel beziehen zu müssen. Genaue Erörterungen darüber, die wir hier nicht wiederholen wollen, finden sich bei Ross Kritios, Nesiotès etc. Athènes 1839 und im Kunstblatt 1840, n. 11. Ueber die Accentuirung *Κριτίος* s. Göttling in Gerhards arch. Zeit 1845, S. 96. — Als Zeitgenossen des Onatas, Ageladas, Kallon mussten diese Künstler zwi- 103 schen Ol. 70 und 80 leben. Damit lässt sich auch die Angabe des Plinius [8]) vereinigen, insofern Phidias Ol. 84 blüht, jene drei Künstler aber seine älteren, Alkamenes, der zugleich genannt wird, sein jüngerer Zeitgenosse war. Die athenischen Inschriften fallen ebenfalls in die Zeit gegen Ol. 80. Auch Plutarch [9])

---

1) 34, 49. 2) VIII, 42, 10. 3) Rhet. praec. 9. 4) XII, 10, 7. 5) Ep. Not. S. 36.
6) 34, 78. 7) C. Inscr. Gr. n. 5858. 8) 34, 49. 9) Praec. reip. ger. 5, 7.

nennt, freilich ohne gerade eine Zeitbestimmung geben zu wollen, Nesiotes zwischen Alkamenes und Iktinos, dem Erbauer des Parthenon. Ausserdem bietet uns aber eines ihrer Werke eine ganz feste Zeitbestimmung. Sie ersetzen die von Xerxes weggeführten Statuen des Harmodios und Aristogeiton durch Werke ihrer Hand, deren Aufstellung nach der parischen Mormorchronik Ol. 75, 4 stattfand[1]).

Ausser diesen Statuen, welche Paus. (I, 8, 5) dem Kritios allein, Lucian (Philops. 18) ihm und dem Nesiotes beilegt, nennt Paus. (I, 23, 9) noch:

2) die Statue des Hoplitodromen Epicharinos auf der Akropolis von Athen ein Werk des Kritios. Die Inschrift derselben, welche uns erhalten ist, nennt auch diesmal Nesiotes als Mitarbeiter.

ΕΠΙ ΑΡΙΝΟ ... ΙΛΝΗΟ ... Ν
ΚΡΙΤΙΟΣ ΑΙΝΕΣΙΟΤΕΣΕΠΟ ΙΕΝ

Ἐπι[χ]αρῖνο[ς ἀνέ]θ[ηκ]εν ὁ[πλιτ]ο[δρό]μ[ος]
Κριτίος [κ]αὶ Νησιώτης ἐπο[ιησ]άτην.

Publicirt von Ross a. a. O. Stephani Rhein. Mus. N. F. IV, S. 6. Rangabé ant. hell. p. 22.

3) Die zweite Inschrift enthält wiederum beide Namen, den ersten freilich verstümmelt, und bezieht sich auf ein Weihgeschenk, welches der Athene auf der Akropolis aufgestellt war[2]).

ΑΣΚΑΙ ... ΣΙ.. ΑΝΕΘΕΤΕΝ
ΕΝΑΙΑΙΑΠΑΚΧΕΝΟΑΘΕΝ
ΟΣΚΑΙΝΕΣΙΟΤΕΣΕΠΟΙΕΣΑΤΕΝ

[Καλλί]ας καὶ [Ὄ]ψιο[ς ἀ]νεθέτην
[τῇ Ἀθ]ηναίᾳ ἀπαρχὴν Ὄαθεν.
[Κριτί]ος καὶ Νησιώτης ἐποιησάτην.

Publicirt von Ross, Stephani, Rangabé a. d. a. O.

104 [Ob die von Ross (Kunstblatt 1840, n. 17) und Stephani (S. 7) publicirte Inschrift

·ΥΡΙΒΙΟΣ
ΑΝΕΘΕΚΕΝ
ΚΙΘΑΡΟΙΔΟΣ
ΝΕΣΙΟΤΕΣ

sich auf ein Werk des Nesiotes bezieht, wie Bergk (a. a. O. S. 975) behauptet, muss ungewiss bleiben, da *ἐποίησεν* nach *Νησιώτης* fehlt, obwohl die Inschrift vollständig ist.

Noch weniger kann ich Bergk beistimmen, wenn er (Ztschr. f. Altw. 1847, S. 176) den Namen des Nesiotes mit den Werken des Parthenon in Verbindung bringen will. Göttling hat nemlich an der Gruppe der Demeter und Persephone aus dem östlichen Giebel folgende Buchstaben gelesen . . . ΕΣΕΠΙΝΕ . . ., welche Bergk so ergänzen will: [*ὁ δεῖνα*] . . *ης ἐπὶ Νη*[*σιώτου ἐποίησεν*]. Ein Schüler des Nesiotes soll demnach unter der Anweisung und Leitung dieses

[1]) Ueber die Art ihrer Aufstellung vgl. Bergk in d. Zeitschrift f. Altw. 1845, S. 972
[2]) Vgl. Bergk a. a. O.

Meisters jene Gruppe gearbeitet haben. Allein die Inschrift wäre in der vorgeschlagenen Fassung ganz ohne Beispiel. Dürfen wir überhaupt aus den wenigen Buchstaben etwas schliessen, so liegt die Deutung näher: ἐπὶ, zur Zeit, als der und der die Aufsicht hatte oder die Rechnungen führte, sei die Gruppe abgeliefert oder aufgestellt worden.

Die Urtheile der Alten über den Styl dieser Künstler beziehen sich mehr auf den Gegensatz zwischen einer älteren unvollendeten und einer neueren durchgebildeten Kunstübung, als dass sie uns das Unterscheidende zwischen den verschiedenen Schulen der früheren Zeit kennen lehrten. Quintilian[1]) nennt die Werke des Kallon und Hegesias härter und den tuscanischen näher stehend im Verhältniss zu denen des Kalamis. Ausführlicher ist Lucian[2]). Er nennt die Werke des Hegias, Kritios und Nesiotes ἀπεσφιγμένα, zugeschnürt, knapp, also ohne Freiheit und Bewegung, νευρώδη καὶ σκληρά, sehnig und trocken oder hart in Bezug auf die Ausführung, ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς, scharf abgeschnitten in der Zeichnung, den Umrissen, wohl in so fern als die einzelnen Theile sich scharf, ohne mildernde Uebergänge von einander absonderten. So gut nun diese wenigen Worte das Wesen der älteren Kunst, der παλαιὰ ἐργασία, bezeichnen, so gewagt würde es doch sein, aus ihnen das Wesen der eigentlich alt-attischen, der Ἀττικὴ ἐργασία, bestimmen zu wollen. 105

Schüler des Kritios.

Obwohl Kritios selbst bereits an die Zeit des Phidias heranreicht, seine Nachfolger also vielmehr der folgenden Periode angehören, so dürfen wir dennoch die chronologische Ordnung hier wohl wegen des Schulzusammenhanges verletzen. Plinius (34, 85) nennt unter den Erzbildnern, die durch eine gleichmässige Tüchtigkeit, aber durch kein einzelnes Werk besonders ausgezeichnet seien, Dionysodoros und Skymnos als Schüler des Kritios. An der Stelle des ersten Namens hat die Bamberger Handschrift Diodorus, was auf Diodotus führen könnte, dem einige das Bild der rhamnusischen Nemesis beilegten (Strabo X, p. 396. S. unter Agorakritos). Dass sie auch Caelatoren, im Ciselliren feiner Metalle ausgezeichnet gewesen seien, wie Sillig meint, liegt nicht in den Worten des Plinius.

Eine ganze Schule, die von Kritios ausgeht, lernen wir aus Pausanias (VI, 3, 5) kennen:

Kritios, Ol. 75,
Ptolichos (um Ol. 82),
Amphion (um Ol. 88),
Piso, Ol. 93, 4,
Demokritos (um Ol. 100).

Von Ptolichos ist ausser dem Namen seines Vaterlandes Corcyra nichts bekannt.

Amphion war nach einer andern Stelle des Pausanias[3]) aus Knosos und Sohn des Akestor, wohl desselben, von dem die Statue eines Siegers im Pentathlon, des Alexibios aus Heraea in Arkadien angeführt wird: Paus. VI, 17, 4. Von Amphion selbst war das Weihgeschenk der Kyrenaeer in Delphi: Batton,

[1]) XII, 10, 7. [2]) Rhet. praec. 9. [3]) X, 15, 6.

der Gründer der Kolonie, von Lybien gekrönt, auf einem Viergespanne, welches Kyrene lenkte: Paus. X, 15, 6.

Piso aus dem troezenischen Kalauria war an dem grossem Weihgeschenke thätig, welches die Lakedaemonier nach dem Siege von Aegospotamoi in Delphi 106 aufstellten; von seiner Hand war die Statue des Abas, welcher dem Lysander damals weissagte: Paus. X, 9, 8.

Von Demokritos aus Sikyon führt Pausanias (VI, 3, 5) nur die Statue des Hippos aus Elis an, der im Faustkampfe der Knaben zu Olympia gesiegt hatte. Als Künstler erwähnt den Demokrit auch Diogenes Laërtius (IX, 49), als Philosophenbildner Plinius (34, 87). Auf ihn bezieht sich auch gewiss folgende Inschrift:

ΛΥΣΙΣ ΜΙΛΗΣΙΑ
ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. Inscr. n. 725, aus Spon. Misc. p. 138. Dass die Inschrift eine römische Copie sei, habe ich im Rhein. Museum N. F. VIII, S. 235, in einem Aufsatz über das Imperfectum in Künstlerinschriften, nachgewiesen. Wer die Lysis gewesen, ob Demokrit ihre Büste oder Statue gemacht, wissen wir nicht.

Die Familie des Aristokles.

Wir haben bereits früher darauf aufmerksam gemacht, dass von dem sikyonischen Aristokles, dem Bruder des Kanachos, ein attischer Künstler gleiches Namens bestimmt unterschieden werden müsse. Zwar wird dieser von keinem Schriftsteller ausdrücklich attisch genannt. Da indessen von seinem Sohn eine Statue in Athen aufgestellt war, da ferner zwei Aristokles in attischen Inschriften ohne nähere Angabe des Vaterlandes vorkommen, so dürfen wir nicht anstehen, die ganze Familie für attisch zu halten. Als Glieder derselben finden wir bei Pausanias einen Kleoetas, Sohn des Aristokles [1], und einen Aristokles, Sohn und Schüler des Kleoetas [2]. Daraus lässt sich eine zweifache Genealogie herstellen:

Kleoetas — Aristokles — Kleoetas; oder
Aristokles — Kleoetas — Aristokles.

Dass die zweite die richtige ist, ergiebt sich aus der Vergleichung attischer Inschriften. In dem attischen Dorfe Hieraka findet sich noch jetzt die von Böckh nach Fourmonts Abschrift veröffentlichte Inschrift [3]:

ИΞΚΞΦΞИΑ .... ἀνέθηκεν
ΑΡΙΣΤΟΚLΕΣ:ΕΠΟ Ἀριστοκλῆς ἐποί-
ИΞΣΞ ησεν.

107 Offenbar ist der in dieser Inschrift genannte Aristokles derselbe, der auch die Grabsäule des sogenannten marathonischen Kriegers gemacht hat, welche bei Velanideza in der Nähe des alten Brauron gefunden wurde. Die Inschrift unter dem Relief lautet [4]:

ΕΡΛΟΝΑΡΙΣΤΟΚLΕΟΣ

---

1) VI, 20, 14. 2) V, 24, 5. 3) C. I. n. 23; vgl. Stephani im Rhein. Mus. N. F. IV, S. 3. Rangabé ant. hell. p. 25. 4) Stephani a. a. O. Rangabé ant. hell. n. 21. Bull. dell' Inst. 1839, p. 75. Kunstbl. 1839, n. 46 u. 92. Schöll Mittheil. S. 46. Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1838 Augustheft.

und auf der Basis:

ΑΡΙΣΤΙΟΝΟΣ

Die erste dieser Inschriften setzt Böckh zwischen Ol. 75 und 85; und zwar wenn das Θ richtig ist und nicht vielmehr im Original ⊗ steht, näher an Ol. 85, als an 75. In der Schatzrechnung des Parthenon kommt aber unter dem dritten Jahre der 95sten Ol. ein Aristokles vor, der die Basis des Tempelbildes restaurirt[1]:

ΤΑΔΕΕΓΕΤΕΙΑΓΑΡΕΔΟΜΕΝΧΡΥΣΙΟΝΑΡΙΣΤΟΚΛΗΣΑΠΟ.....
ΗΣΑΓΗΝΕΓΚΕΝΑΓΟΤΟΒΑΘΡΟΤΟΑΓΑΛΜΑΤΟΣΣΤΑΘΜΟΝ:Ͱ..

Wir haben sonach einen Aristokles ungefähr in der 80sten und einen andern in der 95sten Olympiade, etwa Grossvater und Enkel: zwischen beide in die Mitte tritt Kleoetas als Sohn des einen und Vater des andern. Er war also Zeitgenosse des Phidias, und nicht unmöglich ist, was Böckh vermuthet, dass er diesen nach Olympia begleitete. Denn von seiner dortigen Thätigkeit legten die Schranken des Hippodrom Zeugniss ab, die er auf eine besonders kunstreiche Weise construirte[2]. Die nähere Beschreibung können wir hier übergehen, da die ganze Einrichtung mehr der Architektur, als der Sculptur und Plastik angehört. Zum Beweise, dass Kleoetas sich auf diese Schranken etwas eingebildet habe, führt Pausanias die Inschrift einer Statue an, die er in Athen gemacht hatte. Es ist kein Grund zu zweifeln, dass es dieselbe sei, an der Pausanias[3] eine technische Besonderheit hervorhebt, aus der man nach den verschiedenen Zwecken Verschiedenes hat folgern wollen. Die Worte lauten: *ὅστις δὲ τὰ σὺν τέχνῃ πεποιημένα ἐπίπροσθε τίθεται τῶν ἐς ἀρχαιότητα ἡκόντων, καὶ τάδε ἐστὶν οἱ θεάσασθαι. κράνος ἐστὶν ἐπικείμενος ἀνὴρ Κλεοίτου, καὶ οἱ τοὺς ὄνυχας ἀργυροῦς ἐνεποίησεν ὁ Κλεοίτας.* Der Sinn kann für den unbe- 108 fangenen Leser nur folgender sein: wer kunstreichen Arbeiten den Vorzug giebt vor alterthümlichen, der sehe die Statue des Kleoetas an. Wenn daher Thiersch[4] übersetzen will: „wer bei alten Werken mehr auf die Kunst, mit der sie ausgeführt sind, als auf ihre Alterthümlichkeit sieht, der sehe u. s. w.", so vermag ich dieser Deutung nicht beizustimmen. Das Einsetzen der Nägel aus Silber, wodurch Pausanias seinen Vordersatz begründet, ist allerdings ein Zeichen nicht gewöhnlicher Sorgfalt, beruht aber auf einem Gebrauch, der in weiterer oder engerer Anwendung durch die griechische Kunst aller Zeiten hindurchgeht. Eine Zeitbestimmung für das Werk des Kleoetas giebt Pausanias durch seine Bemerkung also auf keine Weise.

Hiermit sind unsere Nachrichten über Kleoetas erschöpft, und auch über den jüngeren Aristokles, welcher die Basis der Athene Parthenos restaurirte, ist nur nachzutragen, dass er nach Pausanias[5] Bilder des Zeus und Ganymedes machte, welche der Thessalier Gnothis nach Olympia weihte. Dagegen haben wir bis jetzt die Betrachtung der noch erhaltenen Grabsäule aufgespart, welche den Namen des Aristokles trägt, indem wir damit diesen Abschnitt der attischen Künstlergeschichte passend abzuschliessen und dabei auch einen Seitenblick auf die gleichzeitige aeginetische Kunst zu werfen gedenken. Freilich kann uns eine einzelne Figur in flachem Relief über alt-attische Kunst nicht so reiche

---

1) C. I. n. 150. p. 233, l. 13. 2) Paus. VI, 20, 14. 3) I, 24, 3. 4) Ep. Not. S. 83. 5) V, 24, 5.

Aufschlüsse gewähren, wie die noch erhaltene Giebelgruppe über die aeginetische; und dieses um so weniger, wenn wir nicht im Angesicht des Originals, sondern nach Abbildungen[1]) urtheilen sollen, indem dieselben fast nie die Eigenthümlichkeiten des Originals vollkommen treu wiedergeben. Es kann sich daher einzig um einen Versuch handeln, einige Gesichtspunkte für eine bestimmte Charakteristik aufzustellen, deren Umgestaltung ich mir selbst vorbehalte, sofern die Anschauung des Originals mich später eines Besseren belehren sollte.

Das Relief zeigt uns einen Krieger in strenger Haltung. Der linke Fuss 109 ist etwas vor den rechten vorgesetzt, steht aber nicht auswärts, sondern in paralleler Richtung mit diesem. Die Rechte hängt am Körper anliegend ruhig herab, während die Linke, bis zur Höhe der Schulter gehoben, die auf den Boden gestützte Lanze hält. Die Bekleidung besteht aus einem kurzen, in regelmässige Falten gelegten Untergewande, darüber ein von Achselklappen getragener Brustharnisch, an dem sich unterhalb des Nabels eine doppelte Lage breiter, senkrecht herabhängender Streifen anschliesst. Die Beine vom Knie abwärts sind mit Schienen geschützt; den Kopf endlich deckt ein Helm, welchen nach Stephani's Meinung ein jetzt fehlender metallener Aufsatz schmückte.

Wagner hat auf die staunenswerthe Naturwahrheit in der Bildung der einzelnen Theile an den aeginetischen Giebelstatuen aufmerksam gemacht. Und in der That scheint das Hauptverdienst und das vorzüglichste Kennzeichen dieser Werke in dem genauen Studium, der getreuen Nachahmung der Natur an allen einzelnen Theilen zu bestehen. Dieses Verdienst vermögen wir dem Werke des Aristokles nicht zuzuerkennen. Allerdings zeigen die Beinschienen eine sehr ins Einzelne gehende Behandlung und eine sehr scharfe Formenbezeichnung. Allein hier handelt es sich um Schutzwaffen, die sich durch ihre eigene Elasticität am Körper festhalten sollen, und also namentlich da, wo sich verschiedene Muskeln von einander sondern, fest anschliessen müssen. Bei dem Brustharnisch dagegen hat der Künstler die einzelnen Formen des Körpers anzudeuten so gut wie ganz unterlassen. Denn dieses Stück der Rüstung wird vermittelst der Klappen, welche vom Rücken nach der Brust herübergezogen sind, von den Schultern getragen. — Das Maass der Naturwahrheit dürfen wir also nur nach der Behandlung der nackten Theile beurtheilen. Unter diesen fällt der herabhängende Arm am meisten in die Augen. Aber weder auf der Fläche, wo man allerdings in dem Mangel an Rundung des Reliefs eine Entschuldigung finden könnte, noch in den Umrissen, finden wir hier irgendwie feinere Andeutungen der einzelnen Formen. Gerade die Handwurzel, wo die Natur am meisten zu detaillirten Angaben der Formen einladet, ist einer der mangelhaftesten Theile des ganzen Werkes. Aehnlich ist es bei den Füssen; beim Schenkel scheint sogar die Angabe der Hauptverhältnisse verfehlt, indem derselbe sich nach oben zu einer unverhältnissmässigen Breite 110 ausweitet, und dadurch denjenigen Theil des alten Marathonkämpfers in seinen Massen verkürzt, den uns Aristophanes als ganz besonders mächtig schildert. Vorn aber verschwindet die ganze Bogenlinie des Unterleibes gänzlich und scheint sich ohne Unterbrechung an den Umriss des Schenkels anzusetzen.

---

[1]) Die besten finden sich bei Schöll und in der Ἐφημερὶς ἀρχ.

Trotz dieser Mängel im Einzelnen behält jedoch das Ganze immer den vollen Reiz, den ein gutes archaisches Relief auf uns auszuüben vermag. Diese Wirkung ist nach meiner Meinung zunächst erreicht durch die strenge Wahrung des Reliefstyls. Der Künstler hat sich willig dem Gesetz unterworfen, welches nicht erlaubt, Rundung der Formen auf Kosten der fest bestimmten Grund- und Oberfläche zu erstreben. Wir gewinnen dadurch den Eindruck der Ruhe, der in sich abgeschlossenen Einheit. Zweitens nimmt uns für das Werk die Harmonie ein, welche sich in der Erfindung und der Ausführung offenbart. Der Künstler hat sich allerdings von den conventionellen Forderungen seiner Zeit gewisse Schranken ziehen lassen, sowohl in der Anlage des Ganzen, als in der Bildung einzelner Theile, wie des Haares und der Gewandfalten. Aber diese Schranken sind bei ihm nicht eine willkürlich angenommene Manier; er ist vielmehr, man möchte sagen, innerhalb derselben geboren, und erstrebt daher nur die Schönheit, die hier möglich ist, diese aber auch mit desto mehr Liebe und Hingebung. Wir finden keine Spuren von Nachlässigkeit, aber eben so wenig von Ziererei oder Prätension, und das Werk ist daher befriedigend für jeden, der dem Künstler nachzuempfinden im Stande ist.

Sind dies aber nicht Vorzüge, welche alle guten archaischen Werke mit einander gemein haben, welche wir namentlich auch den Statuen von Aegina nicht absprechen dürfen? In vielen Beziehungen mag es der Fall sein; jedoch glaube ich einen Unterschied gerade in einem Punkte zu bemerken, welcher dem Krieger des Aristokles einen Ersatz gewährt für die Naturwahrheit der einzelnen Theile, die wir an den Aegineten hervorgehoben haben. In ihnen finden wir nemlich einen gewissen Gegensatz gerade zwischen dieser Meisterschaft im Einzelnen und der Conception der ganzen Figuren. Wir bemerken ein Streben und Ringen, die Bewegungen frei von allen Fesseln, lebendig, lebensvoll erscheinen zu lassen. Aber dass wir es bemerken, zeigt schon, dass es nicht seinen vollen Erfolg gehabt hat. Die Bewegungen sind, wenn auch 111 nicht gezwungen, doch scharf und eckig, etwa wie die Bewegungen des sich einübenden, nicht des vollkommen ausgebildeten Kämpfers. Von einer solchen Herbigkeit und Härte in der Fügung der einzelnen Theile zeigen sich in dem Relief des Aristokles verhältnissmässig nur geringe Spuren. Die Haltung ist zwar streng, aber diese Strenge ist dem Gegenstande angemessen: es ist die Haltung des Kriegers, die sich an bestimmte Regeln bindet. Einfach und natürlich hängt der rechte Arm herab, während der linke, scharf gebogen und oberwärts eng anliegend, mit kriegerischer Gemessenheit die Lanze, wie zur Parade, beim Fuss hält.

Wir dürfen daher der Haltung unserer Figur eine gewisse Freiheit innerhalb bestimmter Gränzen nicht absprechen. Zum grossen Theil beruht aber dieselbe in der Feinheit der Composition, in der Art und Weise, wie der Künstler seine Figur in einen für künstlerische Darstellung so wenig geeigneten Raum hineingepasst und zu einem Ganzen abgeschlossen hat. Das Gewicht des Körpers ist auf der breiteren Grundfläche des nach oben sich verengenden Raumes gleichmässig vertheilt. Denken wir uns aber diesen Raum durch eine senkrechte Linie in zwei gleiche Hälften zerlegt, so finden wir auf der einen Seite die grösseren, aber weniger thätigen, trägen Massen, auf der andern dagegen

die stärkere Anspannung wirkender, tragender Kräfte. In diesem Abwägen des Gleichgewichtes zwischen Massen und Kräften liegt aber die Grundbedingung nicht blos für diese, sondern für jede gute Composition, welcher Zeit sie auch angehören mag. Denn nur dadurch wird dem Beschauer diejenige Beruhigung mitgetheilt, welche nothwendig ist, um sich dem Genusse der Schönheiten in der Durchbildung des Einzelnen völlig hingeben zu können.

Ich fürchte zu weit zu gehen, wenn ich schon jetzt nach diesem einen Werke von geringem Umfange ein wesentliches Merkmal für den Charakter der alt-attischen Kunst darin zu erkennen glaube, dass diese ihre Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Gesammtheit der ganzen Erscheinung, auf das totum ponere richtete, während die aeginetische Kunst mehr Gefallen an der feineren, naturgemässeren Bildung des Einzelnen fand. Doch scheint mir die vorgeschlagene Unterscheidung wenigstens so weit begründet, dass sie einst einer 112 genaueren Prüfung mit Hülfe anderer aus dieser Periode erhaltener Sculpturwerke würdig befunden werde.

Künstler im übrigen Griechenland.

Ausser in Argos, Sikyon, Aegina und Athen finden wir keine Schulen oder Gruppen bedeutender Künstler. Nur hie und da werden vereinzelte Namen genannt, die meist nur insofern Berücksichtigung verdienen, als sie uns ein ungefähres Bild von der Ausbreitung der Kunst über Griechenland in dieser früheren Zeit geben.

Theben.

Pythodoros machte ein Bild der Hera mit den Sirenen auf der Hand für den Tempel der Göttin in Koronea. Dass der Künstler der alten Zeit angehöre, schliessen wir nur daraus, dass Pausanias (IX, 34, 3) sein Werk alt nennt.

Askaros lebte um die Zeit des Xerxes, wie oben unter Ageladas gezeigt ist, und sein Lehrer aus Sikyon, dessen Name uns verloren gegangen ist, könnte also sehr wohl Kanachos oder Aristokles sein. Sein Werk war das Bild eines Zeus in Olympia, das mit Blumen bekränzt war und den Blitz in der Rechten hielt. Die Phocenser hatten es wegen ihrer Siege über die Thessalier aufgestellt: Paus. V, 24, 1.

Aristomedes und Sokrates waren Zeitgenossen des Pindar (Ol. 65, 3—85, 2); denn sie machten für ihn das Bild der dindymenischen Mutter in dem Tempel, den er geweiht hatte. Die Göttin nebst dem Throne, auf dem sie sass, war aus einem Stücke pentelischen Marmors: Paus. IX, 25, 3.

Naupaktos.

Unter der kalydonischen Beute, welche Augustus den Bewohnern von Patrae schenkte, befand sich ein Bild der Artemis Laphria in jagender Stellung aus Gold und Elfenbein, ein Werk der Naupaktier Menaechmos und Soïdas. Ihr Zeitalter ward dem Pausanias (VII, 18, 10) um weniges jünger angegeben, als das des Kanachos von Sikyon und Kallon von Aegina. Naupaktos aber ward Ol. 87, 2 den Messeniern zum Wohnsitz gegeben. Die Künstler lebten also wohl gegen Ol. 80, da sie sich sonst Messenier aus Naupaktos genannt haben würden.

Korinth.

In der ältesten Zeit fanden wir hier Dibutades, Eucheir und Eugrammos. Als Lehrer des Klearchos lernten wir sodann Eucheiros von Korinth kennen. 113 Ausserdem sind überhaupt nur noch drei korinthische Künstler bekannt: Diyllos, Amyklaeos und Chionis. Sie arbeiteten für Delphi ein Weihgeschenk im Auftrage der Phocenser wegen der unter Tellias Führung über die Thessalier erfochtenen Siege, lebten also um die Zeit der Perserkriege (s. oben Aristomedon von Argos). Es war eine Darstellung des Dreifussraubes aus fünf Figuren bestehend: Apollo, der von Leto und Artemis, Herakles, der von Athene zurückgehalten wird. Diyllos und Amyklaeos arbeiteten gemeinsam die Hauptfiguren, Chionis die Bilder der Athene und der Artemis: Paus. X, 13, 7. Ausserdem nennt Vitruv (III, praef. § 2) unter den Künstlern, die den vorzüglichsten nur darin nachstehen, dass ihnen das Glück eine geringere Berühmtheit vergönnt hat, einen Chio aus Korinth. Der Verdacht liegt nahe, dass dieser und der Chionis bei Pausanias eine Person sind. Dass Vitruv den Chio im Allgemeinen mit Phidias, Polyklet und Myron vergleicht, bildet gegen diese Vermuthung noch keinen Gegenbeweis. Wenigstens konnte der Chionis des Pausanias recht gut noch bis zur Zeit dieser Künstler am Leben und thätig sein.

Troezen.

Das Tempelbild in dem uralten Tempel des Apollo Thearios, welches Pausanias sah, war von Auliskos geweiht, und das Werk des Troezeniers Hermon: von demselben befanden sich dort auch Bilder der Dioskuren, die als Xoana einer alten Kunstepoche anzugehören scheinen: Paus. II, 31, 6. [Die Angabe des Etymologicum magnum: *Ἑρμώνεια, προσωπεῖα οὕτω καλούμενα ποιά, ἀπὸ Ἑρμῶνος τοῦ πρῶτον εἰκονίσαντος*, ist, wie schon Sillig (S. 475) erkannt hat, ohne kunstgeschichtlichen Werth.]

Phlius.

In Sikyon sah Pausanias ein altes Xoanon des Herakles von Laphaës aus Phlius: II, 10, 1. Aus der Vergleichung mit diesem Werke urtheilt er, dass das Xoanon eines nackten Apollo von bedeutender Grösse zu Aegeira in Achaia ein Werk desselben Künstlers sei: VII, 26, 6. Da beidesmal das Alter der Bilder besonders hervorgehoben wird, so gehört der Künstler möglicher Weise noch der ersten Periode an.

Elis.

Der einzige uns bekannte Künstler aus Elis ist Kallon. In Olympia befand sich von ihm ein Hermes mit dem Heroldsstabe, ein Weihgeschenk des Glaukias von Rhegion: Paus. V, 27, 8. Bedeutender war ein zweites Werk ebenfalls aus Olympia, von der Stadt Messene in Sicilien geweiht. Die Messenier schickten nemlich jährlich einen Chor von 35 Knaben nebst ihrem Lehrer 114 und einem Flötenspieler zu einem Feste nach Rhegion. Da ereignete es sich einst, dass die ganze Schaar in der gefährlichen Meerenge unterging. Als Denkmal der Trauer wurden nun die Bilder der Knaben nebst Lehrer und Flötenspieler in Olympia aufgestellt; und diese waren Werke des Eleers Kallon: Paus. V, 25, 4. An dem Weihgeschenke befanden sich zwei Inschriften, durch die wir die Zeit des Künstlers annähernd bestimmen können. Die ältere sagte aus, dass die Bilder von den Messeniern an der Meerenge geweiht waren, also

nach Ol. 71, 3, in welchem Jahre Zankle den Namen Messene erhielt. Die andere war später hinzugefügt und bestand in Distichen des Sophisten Hippias, der gegen Ol. 86 blühte. Das Werk fällt also zwischen Ol. 71 und 86. Man könnte daher auf die Vermuthung gerathen, der Eleer und der Aeginet Kallon seien eine Person, und die verschiedene Angabe des Vaterlandes erkläre sich daraus, dass die Eleer dem Aegineten nach dem Falle seines Vaterlandes das Bürgerrecht ertheilt hätten. Doch entbehrt diese Annahme jedes Beweises. Den Kallon, welchen Plinius unter der 87sten Ol. anführt, halte ich für den Aegineten, weil dieser der berühmtere ist.

Sparta.

Bei Gelegenheit des Kallon von Aegina ward bereits Gitiades von Sparta erwähnt. Nach der dort aufgestellten Vermuthung musste er noch nach dem Ende des dritten messenischen Krieges (Ol. 81, 2) am Leben sein, indem wir die Dreifüsse in Amyklae mit den Figuren der Aphrodite und Artemis (Paus. III, 18, 8; vgl. IV, 14, 2) auf diesen Krieg bezogen. Ausserdem ist er uns durch den Tempel der Athene Chalkioekos in Sparta bekannt geworden. Hören wir darüber Pausanias (III, 17, 2): „Viele Jahre nach den Tyndariden errichteten die Lakedaemonier beides, Tempel sowohl als Bild, aus Erz. Gitiades, ein eingeborener Mann, war der Künstler. Dieser Gitiades dichtete unter andern dorischen Gesängen auch einen Hymnus auf die Göttin. Auf dem Erze aber sind (in Relief) dargestellt viele von den anbefohlenen Kämpfen des Herakles, viele auch von denen, die er aus eigenem Antriebe bestand; aus der Geschichte der Söhne des Tyndareus unter anderem auch der Raub der Töchter 115 des Leukippos; ferner Hephaestos, wie er seine Mutter aus den Fesseln erlöst. Dem Perseus, wie er nach Libyen und gegen die Medusa auszieht, geben Nymphen Geschenke, die Sturmhaube und die Sohlen, die ihn durch die Lüfte tragen sollten. Dargestellt ist ferner auch die Geschichte von der Geburt der Athene, sowie Amphitrite und Poseidon. Dies schien mir das bedeutendste und besonders sehenswerth." Pausanias ist hier leider noch kürzer, als bei der Beschreibung ähnlicher Figurenreihen, wie z. B. am amyklaeischen und olympischen Throne. Ganze Mythenkreise giebt er nur summarisch an. Die Anordnung derselben vermögen wir daher nicht im Einzelnen nachzuweisen. Ja man ist nicht einmal darüber einig, ob die Darstellungen sich an dem Bilde der Göttin oder an den Wänden des Tempels befanden. Das erstere hat Koner (in Köhne's numism. Zeitschr. 1845, S. 2—6) wahrscheinlich zu machen gesucht. Er fand auf Münzen von Sparta und verwandten Städten ein Minervabild, das der Hermengestalt sich nähert und unterwärts in horizontale Streifen abgetheilt ist. Diese, glaubt er, seien mit den Reliefs verziert gewesen, in ähnlicher, nur ausführlicherer Weise, wie es uns durch die Gigantenkämpfe an der Dresdener Pallas bekannt ist. Diese Ansicht hat vieles Anlockende; dennoch aber müssen des Pausanias Worte: „beides, Tempel und Bild, sind auf gleiche Weise aus Erz" und „auf dem Erze sind dargestellt", die zuerst von Manso (Sparta S. II, 24) aufgestellte Meinung begründeter erscheinen lassen, dass die Wände des Tempels mit den Reliefs geschmückt waren. Dass übrigens das Bild der Münzen die Athene Chalkioekos darstelle, soll hiermit nicht geläugnet werden.

Unter den Künstlern der 87sten Ol. nennt Plinius (34, 49) einen Gorgias,

in dem Heyne (opusc. V, p. 371) und Sillig mit Recht einen Lakonier erkannt haben.

Da in den folgenden Perioden keine Künstler aus Sparta mehr genannt werden, etwa Kallikrates ausgenommen, so führen wir hier noch die wenigen an, deren Zeit nicht bekannt ist:

Kratinos macht die Statue des Philles aus Elis, der im Ringen der Knaben zu Olympia gesiegt hatte: Paus. VI, 9, 4.

Ariston und Telestas waren die Künstler eines ehernen 18 Fuss hohen Zeusbildes, welches die Bewohner von Kleitor in Arkadien wegen der Besiegung mehrerer Städte nach Olympia geweiht hatten. In welche Zeit diese Siege fallen, wissen wir leider nicht, und auch von den Künstlern sagt uns Pausanias (V, 23, 7): 116 er glaube nicht, dass sie in ganz Griechenland berühmt gewesen seien; denn sonst würden die Eleer etwas von ihnen zu sagen gewusst haben, und noch mehr die Lakedaemonier, deren Mitbürger sie waren.

Von dem griechischen Festlande wenden wir uns nach den Inseln, auf denen wir in der ersten Periode so reiche Anfänge fanden. In dieser Epoche zeigen sich indessen nur geringe Spuren, nicht sowohl eines Fortschrittes, als überhaupt nur einer ausgedehnten Kunstthätigkeit.

Thasos.

Der berühmte Maler Polygnot war nach Plinius (34, 85) auch Erzbildner.

Samos.

Ausser Rhoekos und Theodoros ist uns nur ein einziger Erzbildner aus Samos bekannt:

Pythagoras. Ob er mit der Familie des Philosophen zusammenhängt, dessen Vater Mnesarchos ein Steinschneider (δακτυλιογλύφος) war, vermögen wir nicht nachzuweisen (Diog. Laërt. VIII, 1. Appul. Flor. II, p. 421 ed. Vulc.). Von Pythagoras führt Plinius (34, 60) sieben nackte Bilder und das eines Greises an, die in Rom beim Tempel der Fortuna huiusce diei standen. Da er sagt, Pythagoras sei Anfangs Maler gewesen, so bezieht Sillig mit grosser Wahrscheinlichkeit auf ihn die Worte des Pausanias (IX, 35, 7): „auch bei dem sogenannten Pythion befinden sich bekleidete Chariten von Pythagoras aus Paros gemalt.“ Schwankende Angaben in Betreff des Vaterlandes kehren bei den Künstlern dieser Inseln einige Male wieder. Die Bekleidung der Chariten aber deutet auf eine ältere Zeit hin, jedoch nicht nothwendig auf eine Zeit lange vor Praxiteles. Nach Plinius soll der Samier dem Rheginer Pythagoras auch durch grosse Hässlichkeit des Gesichtes ähnlich gewesen sein.

Paros.

Arkesilaos, Sohn des Aristodikos, zu dessen Artemisstatue Simonides ein Epigramm lieferte (Anall. I, p. 141, n. 74 aus Diog. Laërt. IV, 45), kann der Zeit nach wohl identisch sein mit dem Maler gleichen Namens aus Paros (Plin. 35, 122). Denn Simonides lebt bis Ol. 78, 2, der Maler aber wird mit Polygnot zusammen genannt, für dessen Iliupersis Simonides gleichfalls ein 117 Epigramm dichtete.

Kreta.

Nach Daedalos fanden wir in der vorigen Periode in Kreta nur Cheirisophos; in dieser zweiten haben wir Aristokles von Kydonia hinzuzufügen,

den wir schon oben von dem gleichnamigen Sikyonier und Attiker geschieden haben. Er bildete für Euagoras aus Zankle einen Herakles mit der Amazonenkönigin zu Pferde im Kampfe um ihren Gürtel; das Werk war in Olympia aufgestellt. Pausanias (V, 25, 11) fügt hinzu: man müsse den Künstler wohl zu den ältesten rechnen; denn wenn auch keiner sein Alter bestimmt anzugeben wisse, so sei es doch klar, dass er früher gelebt als Zankle den Namen Messene erhalten habe. Er mochte dabei an Ol. 29 denken (vgl. IV, 23, 10); die Namensveränderung fand aber erst Ol. 71 statt. Einige Olympiaden dürfen wir aber deshalb zurückgehen, weil Kydonia Ol. 66, 2 Colonie von Aegina wurde (s. Müller Aeg. p. 112). Sonach ist es allerdings möglich, dass Aristokles noch der ersten Periode angehörte.

Corcyra.

Ptolichos, der einzige Corcyraeer, gehört der attischen Schule des Kritios an.

Grossgriechenland.

Während hier, wie in Sicilien, die noch erhaltenen architektonischen Reste von einer ausgedehnten Kunstübung in alter Zeit Zeugniss ablegen, erfahren wir über dortige Künstler fast gar nichts. Von einem, Klearch, ist schon früher gehandelt worden. Aus dieser Periode kennen wir nur Demeas von Kroton, der die Siegerstatue seines berühmten Landsmannes, des Ringers Milon, machte, welche dieser auf seinen eigenen Schultern in die Altis trug: Paus. VI, 14, 5. Er gehört sonach in die Zeit zwischen Ol. 60 und 70, da Africanus von einem Siege des Milon schon in Ol. 62 spricht. Dass Milon noch Ol. 83, 3 gelebt, hat man fälschlich aus Diodor (XII, 9—10) geschlossen, da dieser doch bestimmt den Sieg der Krotoniaten unter Milons Führung über die Sybariten 63 Jahre (58 + 5) früher, also Ol. 67, 4 oder 68, 1, angiebt.

Von unbekanntem Vaterlande.

Stomios machte die Statue eines Siegers im Pentathlon, des Hieronymos 118 von Andros. Dieser hatte zu Olympia den Tisamenos aus Elis überwunden, welcher später vor der Schlacht bei Plataeae den Spartanern das Opfer verrichtete: Paus. VI, 14, 13; vgl. III, 11, 6. Herod. IX, 33. Stomios lebte also gegen Ol. 75.

Der Vollständigkeit wegen mag endlich noch Koios angeführt werden, wenn es auch zweifelhaft ist, ob er überhaupt in einem Künstlerverzeichnisse eine Stelle verdient. Sein Name befindet sich auf einem kleinen Bronzegefässe, welches zu Olympia gefunden ward, und die Form eines kleinen, wie zu einem Kinderspielzeug bestimmten Helmes hat:

ΥΦΒϟƎΟΠΑΜϟΟΙΟϘ

C. I. n. 31, p. 48 und 886. vgl. Panofka in der Arch. Zeitung 1846, S. 210. Böckh liest *Κοῖός* (oder *Κῳός*) *μαπόησε φυ* .... und hält Koios für einen Eigennamen.

Rückblick.

Nichts pflegt in der Geschichte grösseren Reiz zu gewähren, als eine Entwickelung vom Anfange an durch die verschiedenen Stufen bis zu ihrem Höhepunkte zu verfolgen. Wir hören mit Spannung von einem Kanachos, Kallon,

Onatas, Ageladas. Aber leider vergeblich sehen wir uns nach einer Charakteristik ihres Wesens, nach einer Entwickelungsgeschichte ihrer Kunst um. „Non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia“ klagt Plinius bei den Anfängen der Malerei; wir beklagen dasselbe hier bei der Geschichte der älteren Sculptur. Namen von Künstlern, Anführungen von Werken, Stoff zu chronologischen Erörterungen finden wir in hinlänglicher Fülle, nirgends aber die feinen Winke, die oft in einem Worte uns Aufschluss über das innere, tiefere Wesen eines Künstlers gewähren, Winke, wie wir sie in der Folge vielfältig, ich darf wohl sagen, zu bewundern Gelegenheit haben werden. Sollen hier in dieser frühen Zeit unsere Wünsche befriedigt werden, unsere vielfachen Fragen ihre Erledigung finden, so dürfen wir unsere Hoffnung nicht auf die schriftlichen Ueberlieferungen, sondern nur auf die Werke selbst setzen, von denen uns das Schicksal einen Theil noch erhalten hat, einen andern vielleicht noch vorenthält, bis wir zur vollen Würdigung derselben reifer sein werden. Hier also geht die Aufgabe der Kunstgeschichte über die Grenzen hinaus, welche wir uns für die Geschichte der Künstler gesteckt haben.

119 Die Resultate, welche sich aus den bisherigen Untersuchungen ziehen lassen, sind sehr allgemeiner Art. Der Umfang der künstlerischen Thätigkeit erweitert sich immer mehr, aber nicht regellos, sondern allmählig und in sehr bestimmten Richtungen. Eine Hauptaufgabe bildet immer noch die Darstellung der Götter. Unter den grossen olympischen Göttern ist keiner, den wir nicht ein- oder einigemale unter den Werken dieser Periode gefunden; und wenn nicht als ganz selbstständiges Tempelbild, so doch wenigstens in Vereinigung mit andern als religiöses Weihgeschenk. Dagegen ist die Bildung der untergeordneten Götter und göttlichen Wesen noch sehr beschränkt und von dem, was später üblich ward, durchaus verschieden. Die mannigfachen Gestalten aus dem Kreise des Dionysos, des Poseidon und anderer Götter, die zwar auch für sich allein eine Geltung haben, aber doch mehr ein Ausfluss aus dem Wesen einer höheren Gottheit sind, die sich einem allgemeineren Begriffe, wie Zeit, Schicksal, dem Wirken einer Naturkraft, Licht, Wasser, unterordnen lassen, sind der bildenden Kunst, wenigstens der statuarischen, noch fremd. Nur ein kleiner Kreis bildet eine Ausnahme: es sind die Chariten, Horen, Moeren und etwa noch die Musen und Sirenen, also sämmtlich bestimmt abgeschlossene Frauengruppen, die abgesehen von dieser äusserlichen Aehnlichkeit auch in ihrem inneren Wesen manche Analogie verrathen. Ihre Geltung aber in dieser älteren Zeit ist von der späteren Ausbildung weit verschieden. Die Chariten sind nicht jene späteren Begleiterinnen der Aphrodite, wir finden sie auf den Händen des delischen Apollo, im Tempel der Nemeses zu Smyrna, wie im Vorhof der Athene von Erythrae; die Horen sind nicht die einfachen Göttinnen der verschiedenen Jahreszeiten: sie stehen ebenfalls im Vorhof der Athene, im Tempel der Hera zu Olympia. Die Sirenen erblicken wir auf der Hand der Hera; die Moeren nur einmal mit den Horen, und die Horen mit den Musen auf dem Grabe des Hyakinthos im Tempel zu Amyklae. Die Musen des Ageladas, Kanachos und Aristokles erscheinen uns zwar selbstständig, allein wo, in welcher Verbindung sie aufgestellt waren, wissen wir nicht. In allen übrigen Fällen sind diese sämmtlichen Frauenvereine nicht um ihrer selbst willen da, sondern in engster

und naher Beziehung zu andern grösseren Gottheiten und zu bestimmten Hand-
120 lungen. Wir dürfen uns hier begnügen, die blosse Thatsache hinzustellen. Die Nachweisung der Gründe derselben gehört in eine Geschichte der Entwickelung griechischer Cultus- und Religionsbegriffe.

In der Bildung der Heroen bemerken wir in dieser Periode einen bedeutenden Umschwung: sie ist nicht mehr auf das Relief beschränkt, wir finden vielmehr eine Reihe von Statuen. Allein es ist nicht sowohl ihre grössere oder geringere Tüchtigkeit für künstlerische Darstellung, welche ihr Erscheinen in der Plastik bedingt, als ihre nationale Bedeutung. Dahin gehören die phokischen Heroen des Aristomedon, Taras und Phalanthos, die Achaeer vor Troja von Onatas. Nur in etwas anderer Richtung reihen sich ihnen an Homer, Hesiod, Orpheus, gewissermaassen Heroen der Musik und Poesie, so wie die Personification des Agon von Dionysios. Auf nationalem Boden ruhen denn auch die Darstellungen wirklich geschichtlicher Personen, wie wir sie unter den Werken eines Ageladas, Onatas, Aristomedon finden. Ihretwegen dürfen wir indessen nicht annehmen, dass jetzt schon die historische Kunst im strengen Sinn, insofern sie wirkliche Begebenheiten in voller Charakteristik darstellt, auch auf dem Gebiete der Plastik Eingang gefunden habe. Sie stehen vielmehr auf gleicher Linie mit den Bildern der Heroen, mit denen sie auch äusserlich verbunden sind, mehr um an bestimmte Begebenheiten zu erinnern, als sie darzustellen. Auch an eine scharfe Individualisirung der einzelnen Gestalten wagen wir deshalb in dieser Zeit noch nicht zu denken und begnügten uns daher schon früher, bei den Barbarenbildungen des Onatas und Ageladas auf die Nichtgriechen der aeginetischen Giebelstatuen zu verweisen.

Dass man sich indessen im Laufe der Zeit dem wirklichen Leben, der Nachahmung der Natur immer mehr näherte, dafür bürgt eine ganze Klasse von Denkmälern, die Ehrenstatuen der olympischen Sieger. Sie sind es, die, obwohl nicht ausser Beziehung zu religiöser Sitte, doch die Kunst zuerst von religiösen Schranken befreien und zu ihrem Urquell, der Natur, zurückführen. In wieweit sie Portraitbildungen waren, ist bei dem Mangel sicherer Denkmäler oder der Nachrichten darüber noch immer nicht ausgemacht[1]). Doch lehrt uns
121 wenigstens ein Beispiel, die Statue des Glaukos in der Stellung des σκιαμαχεῖν, dass man auch schon in dieser frühen Zeit nach Mannigfaltigkeit in der Bewegung strebte. Durch olympische Siegesdenkmale von Viergespannen und Rennpferden musste ferner die Bildung der Thiere, zunächst des Rosses, wesentliche Fortschritte machen; und wir finden daher auch schon unter den Weihgeschenken der Tarentiner Kämpfer zu Ross. Noch selbstständiger erscheinen daneben die Löwin des Amphikrates und vielleicht die Stiere des Theopropos und Philesias.

Indem wir so aus den einzelnen Thatsachen das Gebiet der Kunstthätigkeit in dieser Periode näher zu umgrenzen versuchten, hatten wir zunächst die eigentlich statuarische Kunst im Auge und wir glauben auch, dass die Resultate mit dem, was uns ohne Rücksicht auf bestimmte Künstler aus dieser Zeit überliefert ist, wenigstens im Allgemeinen im Einklang stehen. Thöricht indessen

---

1) Vgl. Krause Ol. S. 176.

würde es sein, zu läugnen, dass die Kunst auch nach andern Richtungen hin sich weiter ausgebildet habe, namentlich auf dem Gebiete des Reliefs und der untergeordneten Gattungen des Decorativen. Nur sind wir hier zu mangelhaft unterrichtet, um die Ausbreitung derselben bestimmen zu können. Wir haben den umfangreichen Werken der vorigen Periode nur den Tempel der Athene Chalkioekos und die Dreifüsse des Gitiades und Kallon an die Seite zu stellen; als neu aber nur einige Grabmonumente hinzuzufügen, deren eines freilich, weil es erhalten ist, eine besondere Wichtigkeit für uns hat.

Wollen wir nun weiter die innere Entwickelung der Kunst verfolgen, so dürfen wir nicht vergessen, dass sie auch in diesem Zeitraume noch vorzugsweise im Dienste der Religion steht. Mögen die grossen Weihgeschenke im Laufe der Zeit, je länger, auch desto mehr selbständige Kunstwerke geworden sein, ihrem Ursprunge nach waren sie religiös, und Götter erscheinen noch immer zwischen den Bildern der Heroen und selbst der Sterblichen. In den Götterbildern aber sind die alten Bande noch streng, und selbst bedeutende Künstler dürfen es nicht wagen sie zu sprengen. Von höchstem Gewicht ist uns hier, was von Onatas erzählt wird. Er arbeitet seine schwarze Demeter theils nach einem alten Bilde, theils nach Erscheinungen, die er im Traume gehabt. Hier erkennen wir deutlich, dass der Künstler das Unkünstlerische des Gegenstandes fühlt, den ihm der Priester aufzwingt. Geradezu widersprechen 122 darf er seinen Weisungen nicht. Da nimmt auch er seine Zuflucht zur Religion. Die Göttin selbst muss im Traume erscheinen und das gut heissen, worin der Künstler von den Satzungen der Priester abweichen will. Ob dabei ein frommer Betrug im Spiele ist, ob der erregten Phantasie des Künstlers das Bild der Göttin wirklich im Traume erschien, kann uns gleich gelten. Immer erkennen wir hier das erste mächtige Anzeichen eines Strebens nach Freiheit, nach ungehemmter Entwickelung und organischer Bildung. Aber ebenso erkennen wir durch das theilweise Festhalten an einem alten Vorbilde, dass die wahre, volle Idealbildung der Götter nicht erreicht war. Sie blieb dem Genius eines Phidias vorbehalten. Wollen wir einmal Schlagwörter gebrauchen, so ist es nicht das Ideal, sondern der Typus der Göttergestalten, der in dieser älteren Zeit bestimmter ausgeprägt wird. Ganze Gruppen, die das Wesen einer Gottheit näher bezeichnen sollen, werden ihr ohne Weiteres auf die Hand gestellt. Die Attribute, der Blitz des Zeus, der Heroldsstab des Hermes, Apollo's Bogen, die wir in späteren Bildern, sofern nicht eine bestimmte Handlung es anders bedingt, in den Händen der Götter unthätig und nur zu kräftigem Gebrauche ruhen sehen, diese Attribute werden in den älteren Bildern recht eigentlich zur Schau getragen; der Gott steht da, um seinen Blitz, seinen Bogen, das Zeichen seiner Macht, dem ehrfurchtsvollen Beschauer recht eindringlich vor Augen zu führen. Auch andere äussere Kennzeichen, die verschiedenen Stufen des Alters, Bart, Haar, Bekleidung, werden für die einzelnen Götter immer fester bestimmt. Dass nun aber diese einzelnen Unterscheidungszeichen zu einem einheitlichen Ganzen aus dem innern Wesen der Gottheit heraus, zu einem Ideal verarbeitet worden wären, davon liefern uns die schriftlichen Nachrichten so wenig, wie die erhaltenen Denkmäler einen Beweis.

Was wir nun weiter über den Styl dieser Epoche erfahren, hält sich in

sehr allgemeinen Ausdrücken. Des Kallon und Hegesias Werke sind nach Quintilian[1]) noch hart und den tuscanischen ganz nahe stehend, eben so nach Cicero[2]) die des Kanachos zu herbe, als dass sie die Wahrheit nachahmten.
123 In ähnlicher Weise nennt Lucian[3]) die alten attischen Werke zugeschnürt, sehnig und hart, scharf in den Umrissen. Alle diese Urtheile sind aber nur allgemeine Bezeichnungen für den alten Styl, die nicht auf die feineren Unterscheidungszeichen innerhalb desselben eingehen. Denn fragen wir nun weiter, worin denn z. B. die Aehnlichkeit des Kallon mit den Tuscanern bestand, worin sich die attische von der aeginetischen Arbeit unterschied, so sehen wir uns von unsern Gewährsmännern verlassen. Eine Vermuthung habe ich auf die Vergleichung der aeginetischen Giebelstatuen und der Grabsäule des Aristokles hin auszusprechen gewagt. Aber schon, dass ich so ungleichartige Werke vergleichen musste, beweist unsere Armuth, und erst ein umfangreicheres Studium der Monumente wird uns vielleicht in Zukunft einige Entschädigung für die Mängel der schriftlichen Ueberlieferung gewähren. Noch weniger sind wir über die Composition sowohl einzelner bewegter Figuren, als ganzer Gruppen unterrichtet. Pausanias, der hier beinahe ausschliesslich unsere Quelle ist, begnügt sich mit den dürftigsten Angaben und nennt meist nicht mehr, als die Namen der handelnden Personen: Nestor steht auf gesonderter Basis den neun Heroen der Achaeer gegenüber, die das Loos erwarten; Taras und Phalanthos stehen auf dem gefallenen Opis; Apollo von Artemis und Leto, Herakles von Athene zurückgehalten, haben den Dreifuss gefasst und kämpfen um dessen Besitz; Herakles kämpft gegen die Amazone zu Ross: das sind die Angaben, welche er uns über die Anordnung ganzer Gruppen gewährt, die uns aber über das Künstlerische der Composition gänzlich im Dunkeln lassen. Auch hier also sind wir auf Analogien, theils der aeginetischen Giebelstatuen, theils der grossen Reliefcompositionen angewiesen, welche uns überall zuerst das Gesetz eines strengen Entsprechens der einzelnen Glieder innerhalb des gegebenen Raumes offenbaren.

In Rücksicht auf die Stoffe, aus denen man bildete, gebührt der vorigen Periode der Ruhm, neue Bahnen eingeschlagen zu haben; die jetzige bietet nur die in ihren Folgen freilich äusserst wichtige Erscheinung, dass der Bronzeguss nicht nur zu einem Gemeingut von ganz Griechenland, sondern das vorzüglichste Mittel zu künstlerischer Darstellung wurde. Wir begegnen ihm überall und an vielen Orten fast ausschliesslich. Unter den Werken aeginetischer Künstler
124 finden wir nur ein Xoanon von Kallon, in Sikyon ebenfalls nur ein Xoanon neben einem Goldelfenbeinbilde von Kanachos, in Argos nur Bronzebilder, endlich noch Xoana von Laphaës und Hermon, ein Goldelfenbeinbild von Menaechmos und Soïdas. Nur in Athen begegnen wir ausser den Elfenbein- und Holzbildern des Endoeos auch noch dem Marmor. Dieses aus den Nachrichten über die Künstler gewonnene Resultat scheint nun zwar im Gegensatze zu stehen mit den erhaltenen Monumenten. Denn die bedeutendsten Marmorwerke dieser Periode sind gerade die aeginetischen Giebelstatuen. Allein wir dürfen nicht vergessen, dass diese mit der Architektur in Verbindung stehen, und dass dadurch der Stoff bedingt ist. Dies ist bei den athenischen Marmorwerken nicht der Fall,

---

[1]) XII, 10, 7. [2]) Brut. 18. [3]) Rhet. praec. 9.

so wenig wie bei den Bronzen aller andern Schulen. Das gewonnene Resultat behält also seine Bedeutung überall, wo die Wahl des Stoffes frei war. Seine Richtigkeit aber wird sich noch mehr dadurch bewähren, dass es seine Geltung auch über diese Periode hinaus gerade in der Blüthezeit der griechischen Kunst behauptet.

Ueberhaupt bildet, wenn wir auf die äussere Geschichte sehen, diese Periode nicht einen so scharfen Abschluss, wie die vorige, nach deren Ende die Kunstübung fast überall ihre Wohnsitze veränderte. Aegina freilich verschwindet, weil es ein selbstständiger Staat zu sein aufhört, auch aus der Geschichte der Kunst. Argos nebst Sikyon aber und Athen behaupten in der folgenden Zeit noch weit ausschliesslicher ihre Herrschaft, so dass, was ausserhalb dieser Mittelpunkte steht, nur in geringem Maasse unsere Aufmerksamkeit zu fesseln vermag.

Blicken wir nun auf die Summe unserer Ergebnisse zurück, so erscheint es gewiss gerechtfertigt, wenn wir im Eingange sagten, dass wir diese Periode mit dem Gefühl nicht befriedigter Erwartung verlassen müssen. Wollen wir aus dem, was später sich ereignet, rückwärts schliessen, so möchten wir vieles mit Bestimmtheit annehmen, was sich im Kunstleben dieser Zeit zugetragen haben muss. Aber uns fehlen die Mittel es zu beweisen und im Einzelnen darzuthun. Wir befinden uns in der Nähe des Höhepunktes, fast ohne es zu ahnen. Nun ist es wohl wahr, dass der letzte Schritt zur Vollendung auch der gewaltigste zu sein pflegt. Allein behaupten zu wollen, dass der Geist eines 125 Phidias bei aller seiner Gewaltigkeit allein genügt habe, die bisher unmündige Kunst ohne vorbereitende Hülfe mit einem Schlage zur Selbständigkeit zu erheben, das würde im Widerspruch mit allen analogen Erscheinungen auf dem allgemeinen Gebiete der Geschichte stehen. Und zum Glück sind wir auch hier nicht so arm, wie es nach dem Bisherigen scheinen könnte. Eine einzige grosse Entdeckung, die der aeginetischen Giebelstatuen, hat bereits über viele Fragen Licht verbreitet. Aber auch in der Geschichte der Künstler bleiben uns noch einige Glieder übrig, die zur Vermittelung des scheinbaren Sprunges vielfältig beitragen. Hätten wir genauere Nachrichten, namentlich über Ageladas und Onatas, so würden wir sie wahrscheinlich ebenfalls in diese kurze Uebergangsperiode setzen müssen. In Ermangelung derselben knüpfen wir unsere Erörterung nur an drei Künstler, die einerseits Zeitgenossen der genannten, anderseits auch noch des Phidias selbst sind, nemlich Kalamis, Pythagoras, Myron.

Kalamis.

Das Vaterland des Kalamis ist uns nicht bekannt, und seine Werke waren an vielen Orten zerstreut, so dass wir auch daraus über dasselbe nichts mit Sicherheit schliessen können. Da er aber in Athen arbeitete, auch einen Athener, den Praxias, zum Schüler hatte, so ist es wenigstens möglich, dass er dorthin zu setzen ist. — Für die Bestimmung seiner Zeit gewährt uns das Gespann des Hieron, an dem er in der 78sten Ol. mit Onatas zugleich beschäftigt war, einen festen Haltpunkt. Er musste also damals schon einen gewissen Ruf besitzen, und es wäre demnach nicht unmöglich, dass er an den Knabenstatuen, welche die Agrigentiner wegen der Besiegung von Motya nach Olympia weih-

ten[1]), schon früher, bald nach Ol. 75, gearbeitet hätte, sofern sich nemlich die Vermuthung Meyer's[2]) beweisen liesse, dass der Sieg über diese von phönikischen Völkern bewohnte Stadt[3]) mit dem des Gelo über die Karthager zusammenfalle. Ganz vereinzelt dagegen steht eine Angabe, durch welche Kalamis 126 unter Myron und Phidias herabgerückt wird, während er nach den Kunsturtheilen der Alten ihr Vorgänger gewesen sein muss. Er soll nemlich in Athen bei Gelegenheit der grossen Pest Ol. 87, 3 das Bild eines Apollo Alexikakos gemacht haben[4]). Allein wir haben schon bei Gelegenheit des Ageladas bemerkt, dass diese Angabe für uns nicht bindend sein kann, da die Zeitbestimmung wahrscheinlich erst aus dem Beinamen des Gottes hergeleitet ist. Gewiss vorsichtiger handelte daher Pausanias, als er bei einem andern Werke des Kalamis, dem Hermes Kriophoros, der ebenfalls auf eine Pest zurückgeführt wurde, die Zeit unbestimmt liess[5]). Fügen wir noch hinzu, dass Kalamis eine Statue des Ammon für Pindar machte[6]), der Ol. 85, 2 in hohem Alter starb, so dürfen wir seine Blüthe etwa gegen Ol. 80 setzen.

Seine Werke sind folgende:

1) Der bereits erwähnte Apollo Alexikakos im Kerameikos zu Athen: Paus. I, 3, 5.

2) Ein zweiter Apollo aus Marmor, von Plinius (36, 36) als in den Servilianischen Gärten zu Rom befindlich angeführt.

3) Ein dritter Apollo, den M. Lucullus aus Apollonia am Pontus nach Rom weggeführt und auf dem Capitol (oder nach Appian Illyr. 30 auf dem Palatin) aufgestellt hatte. Dieses Bild war ein eherner Koloss von dreissig Ellen Höhe und sollte 500 Talente gekostet haben: Strabo VII, p. 319; Plin. 34, 39.

4) Ammon, von Pindar in Theben geweiht: Paus. IX, 16, 1.

5) Hermes Kriophoros, d. h. Hermes, der einen Widder auf der Schulter trägt, zu Tanagra in Boeotien geweiht, weil der Gott die Stadt vor der Pest geschützt haben sollte, indem er einen Widder um die Mauern derselben herumtrug: Paus. IX, 22, 1.

6) Dionysos, aus parischem Marmor ebendaselbst: Paus. IX, 20, 4.

7) Ein unbärtiger Asklepios aus Gold und Elfenbein, mit dem Scepter in der einen und einem Pinienapfel in der andern Hand, in Sikyon: Paus. II, 10, 3.

8) Aphrodite, am Aufgange der Akropolis zu Athen von Kallias ge- 127 weiht: Paus. I, 23, 2. Dieser Kallias kann sehr wohl der unter dem Beinamen *Λακκόπλουτος* bekannte sein, welcher seine Schätze einem Funde nach der Schlacht bei Marathon verdankte.

9) Eine ungeflügelte Nike, zu Olympia von den Mantineern geweiht. Ungeflügelt soll sie Kalamis gebildet haben nach dem Muster (*ἀπομιμούμενος*) des Xoanon der Apteros zu Athen: Paus. V, 26, 6.

10) Alkmene, welche von Plinius (34, 71) als eine besonders edle Gestalt gerühmt wird.

11) Hermione, Tochter des Menelaos und Gemahlin des Neoptolemos, so wie später des Orestes, von den Lakedaemoniern nach Delphi geweiht: Paus. X, 16, 4.

---

1) Paus. V, 25, 5. 2) zu Winckelm. VI, II, S. 122. 3) Thuc. VI, 2. 4) Paus. I, 3, 5. 5) IX, 22, 1. 6) Paus. IX, 16. 1.

12) Sosandra, auf der Akropolis zu Athen, von Lucian (imagg. 4 u. 6; dial. meretr. III, 3) sehr hoch geschätzt, über die weiter unten genauer zu handeln ist.

13) Das Weihgeschenk, welches die Agrigentiner wegen der Besiegung von Motya zu Olympia aufstellten. Es bestand in Erzstatuen von Knaben, welche die Rechte vorstreckten und zum Gotte zu beten schienen: Paus. V, 25, 5.

14) Zwei Rennpferde mit Knaben darauf, in Olympia zu beiden Seiten des Viergespannes aufgestellt, welches Onatas für Hieron zur Verherrlichung des Sieges in dieser Kampfart machte, während sich die Werke des Kalamis auf die zwei Siege mit dem Rennpferde bezogen: Paus. VI, 12, 1.

15) Ein Viergespann, auf welches Praxiteles später einen Wagenlenker von seiner eignen Hand setzte, damit nicht das hohe Verdienst in der Bildung der Rosse durch das geringere der menschlichen Figur geschmälert erscheine: Plin. 34, 71.

16) Bei derselben Gelegenheit meldet Plinius, dass Kalamis noch andere Vier- und Zweigespanne gebildet habe, stets mit unvergleichlichen Rossen.

17) Zu einem Werke des Kalamis gehört folgende Inschrift, die uns Spon (Misc. p. 138) aufbewahrt hat:

..ΠΟΣ ΙΠΠΑΣΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝ...
ΚΑΛΑΜΙΣ ΕΠΟΙΕΙ.

Die Vergleichung mit einer andern des Künstlers Sthennis (p. 126) lehrt uns, dass sie sich zu Spon's Zeit in Villa Mattei zu Rom befand und, wie diese, nur eine antike Copie ist (vgl. meinen Aufsatz über das Imperfectum in Künstler- 128 inschriften, im Rh. Mus. N. F. VIII, S. 235). Die dazu gehörige, uns aber nicht erhaltene Büste oder Statue wird demnach ebenfalls nur Copie gewesen sein. Den Namen des Dargestellten kennen wir nicht. Hippasos, der Vater dieses Unbekannten, kann übrigens nicht der pythagoraeische Philosoph sein, der aus Metapont stammte; eher vielleicht der Lakonier, der über spartanische Staatsverfassung geschrieben hatte (Diog. Laërt. VIII, 84), aber eben so gut auch ein anderer uns unbekannter Peloponnesier.

18) Endlich war nach Plinius (33, 155) Kalamis auch als Caelator in Silber berühmt, und zwei seiner Becher wurden von Zenodoros, dem Künstler des Neronischen Kolosses, auf das genaueste copirt: 34, 47.

[19) Ueber die Statue einer Erinys vgl. die spätern Bemerkungen über die Erinyen des Skopas.]

Ueberblicken wir diese Reihe von verschiedenartigen Werken, so muss uns zuerst die Vielseitigkeit des Künstlers beachtungswerth erscheinen. Er umfasst das Gebiet der Sculptur von der feinsten Cisellirung bis zum Kolosse von dreissig Ellen; er arbeitet in Silber, in Erz, in Marmor, in Gold und Elfenbein; er liefert Geräthe, die dem Schmucke und der Zierde des Lebens dienen, athletische, so wie religiöse Weihgeschenke und Tempelstatuen; endlich ist er nicht weniger ausgezeichnet in der Bildung der Thiere, als in der Darstellung von zarten Frauengestalten, von Knaben, Jünglingen und Männern in gereiftem Alter. Bedenken wir diese Vielseitigkeit, verbunden mit dem Ruhme der Vor-

trefflichkeit in dieser Zeit der noch nicht vollkommen entwickelten Kunst, so werden wir nicht umhin können, uns den Künstler als eine lebendige, gewandte Persönlichkeit zu denken, welche, wenn sie auch noch nicht geistige Kraft genug besass, alle hemmenden Bande der Zeit zu sprengen, gewiss mit regem Sinne überall bestrebt gewesen sein wird, der Kunst in verschiedener Weise neue Reize zu verleihen. In wieweit und in welcher Richtung dieses bei Kalamis wirklich der Fall war, werden wir aus der Vergleichung verschiedener Nachrichten über ihn bestimmter zu beurtheilen im Stande sein.

Es ist eine in der Geschichte der Kunst häufig wiederkehrende Erscheinung, dass, während die freie Darstellung des menschlichen Körpers noch durch geheiligte Satzungen gehemmt und gebunden ist, die Bildung der Thiere dem Höhepunkte der Vollendung schon weit näher steht. Hier, wo dem Künstler 129 seine Freiheit unverkümmert gelassen ist, bietet sich ihm die Gelegenheit dar, seine Kenntniss der Natur, der wirklichen Erscheinung in vollem Maasse zu zeigen. So ist es bei Kalamis der Fall. Seine Rosse sind semper sine aemulo expressi [1]; sie sind von einer Vollkommenheit, welche sich über den Stand der damaligen Kunst weit erheben musste, wenn, wie Plinius berichtet, „auf ein Viergespann des Kalamis Praxiteles einen Wagenlenker von seiner eigenen Hand setzte, damit Kalamis, vorzüglicher in der Bildung der Rosse, nicht für unfähig bei der menschlichen Gestalt gehalten werde.“ Wie reimt sich aber mit dieser Erzählung das Urtheil, welches Plinius unmittelbar daran anknüpft? „Aber damit er nicht bei der Darstellung der Menschen in der That schwächer zu sein scheine, so nenne ich seine Alkmene, die Niemand edler gebildet haben würde.“ Um diesen Widerspruch in den Worten des Plinius zu lösen, müssen wir das Lob genauer prüfen, welches Lucian an zwei Stellen einem andern Werke des Kalamis, der Sosandra, spendet. In der ersten [2] ist von dem Tanze einer Hetaere Thaïs die Rede: „Diphilos lobte das Harmonische und Chormässige der Bewegung, dass der Fuss wohlstehe zur Cither, und wie schön der Knöchel sei, gleich als ob er die Sosandra des Kalamis preise und nicht diese Thaïs, die du ja vom Bade her kennst.“ Auf welche Verdienste bei der Statue der Sosandra Lucian eigentlich ziele, ist hier nicht mit besonderer Bestimmtheit ausgesprochen. Nehmen wir jedoch die Aeusserung hinzu, dass Thaïs, ziemlich unbesorgt um keuschen Anstand, ihr Gewand hoch aufnimmt, um ihren Fuss zu zeigen, dass eine andere Hetaere Philinna den Spöttereien über die Magerkeit ihrer Schenkel zu begegnen sucht, indem sie sich ebenfalls zum Tanze anschickt; so scheint dieser Schilderung gegenüber das Wesen der Sosandra in einer anstandsvollen, keuschen uud züchtigen Haltung gesucht werden zu müssen. Und diese Auffassung bewährt sich als die richtige durch die Betrachtung der zweiten Stelle Lucians [3], in welcher er nach Art der Caracci eine Frauenschönheit aus Bruchtheilen der berühmtesten Meisterwerke zusammensetzt. Dabei wird der Sosandra 130 in folgender Weise gedacht: „Sosandra und Kalamis mögen dieses Ideal mit verschämter Züchtigkeit (*αἰδοῖ*) schmücken, und das ehrbare und unbewusste Lächeln (*μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς*) sei nicht verschieden von dem ihrigen;

---

[1]) Plin. 34, 71; vgl. Prop. III, 9, 10. Ovid. Pont. IV, 1, 33. [2]) Dial. meretr. III, 3. [3]) Imagg. 6.

auch das Wohlgeordnete und Anständige (εὐσταλὲς καὶ κόσμιον) der Gewandung nehme man von der Sosandra, nur dass unser Ideal das Haupt unverhüllt haben soll.“ Ihre wahre Bedeutung gewinnt aber diese Schilderung, wenn wir vergleichen, was an den Werken anderer Meister vorzugsweise gelobt wird: an der Venus des Praxiteles das Haar, die Stirn, die Zeichnung der Augenbrauen nebst dem schwimmenden Ausdrucke der Augen; an der Venus des Alkamenes die Wangen, die Ansicht des Gesichtes von vorn, dann die Extremitäten, Hände und Füsse; an der lemnischen Athene des Phidias der Umriss des Gesichts, die Weichheit der Wangen, die Proportion der Nase, an seiner Amazone der Mund und der Nacken. Alle diese Lobsprüche nun beziehen sich auf einzelne Theile des Körpers oder, strenger genommen, auf die Formen derselben, das Lob der Sosandra dagegen auf den Gesammtausdruck, die ganze Haltung. Selbst bei der Gewandung ist es nicht die Feinheit der Ausführung, der schöne Bruch der Falten, was hervorgehoben wird, sondern das Einfache, Ungeschmückte, und man möchte es auch hier wiederholen, das Keusche der Anordnung. Jenes züchtige Lächeln aber, erinnert es uns nicht an die milde Grazie derjenigen Werke der neueren Kunst, welche der höchsten Entwickelung derselben zu Raphaels Zeit vorausgehen? Würden wir nicht den Ausdruck in den Werken eines Perugino, Francia, oder um auch von der Sculptur zu reden, eines Mino da Fiesole als ein μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς bezeichnen können? Diese Künstler aber ringen nicht weniger mit der Freiheit der Form, als Kalamis, von dem Cicero[1]) und Quintilian[2]) sagen, seine Werke seien zwar weicher, als die des Kanachos, aber keineswegs frei von Härte.

Was also in der Erzählung des Plinius ein Widerspruch zu sein schien, das vereinigt sich schliesslich, um uns von der Eigenthümlichkeit des Kalamis ein lebendigeres, anschaulicheres Bild zu gewähren. Kalamis, der in der Bildung der Rosse seinem künstlerischen Gefühle freien Lauf lassen darf und desshalb 131 die Stufe hoher Vollendung erreicht, lässt sich in der Bildung der Menschengestalt durch die Vorurtheile, das Herkommen seiner Zeit noch Fesseln anlegen. Aber so wie in einer Zeit, welche dem Verfalle der Kunst durch die Rückkehr zur Kindheit derselben einen Damm entgegensetzen will, der Künstler sich nie die alte Einfalt ganz anzueignen vermag, sondern sich durch eine Menge einzelner Züge verrathen wird, welche nur einer vollkommen ausgebildeten Kunst angehören können, so wird in einer Zeit, welche einer höheren Entwickelung zustrebt, trotz alles Festhaltens am Hergebrachten der Künstler sich getrieben fühlen, auf die Verfeinerung, sei es der Form, sei es des Ausdrucks, eine stets wachsende Sorgfalt zu verwenden. In welcher Richtung dies bei Kalamis der Fall war, ist bei Gelegenheit der Worte Lucians bereits angedeutet. Eine weitere Bestätigung gewährt uns Dionys von Halikarnass. In seiner Schrift über Isokrates[3]) vergleicht er diesen Redner mit Phidias und Polyklet in Hinsicht auf Ernst, Würde und Erhabenheit, und setzt ihn dem Lysias entgegen, der wegen seiner Zierlichkeit und Anmuth (τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος) mit Kalamis und Kallimachos[4]) auf einer Stufe stehe: jene seien glücklicher im Grossartigen und

---

[1]) Brut. 18. [2]) XII, 10, 7. [3]) p. 95 Sylb. [4]) Diese beiden Künstler werden auch bei Gregor von Nazianz (in Tollii Itiner. Ital. p. 66) zusammengestellt, wo offenbar für den

Göttlichen, dem Charakter der letzteren entspreche dagegen die minder hohe Sphäre des Menschlichen. — Darin also stimmen Dionys und Lucian vollkommen überein, dass sie die Eigenthümlichkeit des Kalamis nicht in einem hohen Schöpfungsvermögen erblicken, welches gewagt hätte, die höchsten, sowohl physischen als geistigen Kräfte durch die freieste Gestaltung aller Formen zur Darstellung zu bringen, und in solchen freien Bildungen die höchste Aufgabe der Kunst zu erkennen. Was an ihm in verschiedener Weise als Vorzug anerkannt wird, deutet vielmehr auf eine vorwiegende Thätigkeit der Empfindung und des Gefühls, welche durch sinnige Beobachtung dem Leben diejenigen Züge und Bewegungen abzulauschen sucht, in denen der individuelle Ausdruck am 132 bedeutsamsten zur Erscheinung kommt. Eine gewisse Strenge und Härte verträgt sich mit jener Züchtigkeit und Wohlanständigkeit, mit jener Zierlichkeit und zarten Grazie sehr wohl; ja sie ist fast nothwendig, indem das Wesen aller dieser Eigenschaften in einer Bewahrung bestimmter Schranken, selbst in einem Verschmähen derjenigen Freiheit beruht, deren Gebrauch zwar durch die Sitte erlaubt, aber darum noch nicht überall empfehlenswerth ist. Wollen wir hiernach die Bedeutung des Kalamis für die Entwickelung der Kunst in kurzen Worten zusammenfassen, so dürfen wir nicht sagen, dass er durch ein tiefes Eindringen in die Gesetze künstlerischer Gestaltung eine in ihren Ausgangspunkten wesentlich neue Bahn eingeschlagen habe. Die Grundlagen sind vielmehr bei ihm in der Hauptsache die der vorhergehenden Epoche: aber indem er sich der Beobachtung der natürlichen Erscheinung der Dinge mit völliger Liebe hingiebt und alle einzelnen, feinen Züge nachzuempfinden und nachzufühlen bestrebt ist, erfüllt er die früher starren und kalten Formen mit einem grösseren Reichthum inneren Lebens und bereitet dadurch zugleich eine gänzliche Umbildung dieser Formen selbst vor.

Pythagoras.

Pythagoras aus Rhegion wird von Pausanias [1]) Schüler des Rheginers Klearch genannt; dieser hatte bei Eucheiros von Korinth, Eucheiros bei den Spartiaten Syadras und Chartras gelernt. Die Fragen, welche sich an die Namen dieser Künstler knüpfen, sind schon früher erörtert worden. Sie hier noch weiter zu verfolgen, ist unnöthig, da wir ausser Stande sind, zu bestimmen, worin die Eigenthümlichkeit dieser Schule lag.

Pythagoras muss schon um die Mitte der siebziger Olympiaden thätig gewesen sein. Denn er verfertigte die Statue des Krotoniaten Astylos, der zu Olympia dreimal im Laufe und Doppellaufe in drei auf einander folgenden Olympiaden: 73, 74, 75, siegte [2]). Da er sich aber dem Hieron zu Liebe zum zweiten und dritten Male als Syrakusaner ausrufen liess, so straften ihn die Krotoniaten dadurch, dass sie sein Haus zum Gefängniss machten und seine Statue aus dem Tempel der Hera Lakinia entfernten. Wäre diese letztere ein Werk

---

gänzlich unbekannten *Κάλαϊς Κάλαμις* zu schreiben ist, sofern nicht der Irrthum schon von Gregor herrührt, der in dieser Stelle hinsichtlich der Künstler überhaupt sich schlecht unterrichtet zeigt.

[1]) VI, 4, 4. [2]) Paus. VI, 13, 1.

des Pythagoras, was nicht bestimmt gesagt ist, so müsste sie schon vor Ol. 74 133
fertig gewesen sein. Nur wenige Olympiaden später fällt die Statue des Euthymos aus dem Lande der epizephyrischen Lokrer, der Ol. 74, 76 und 77 zu Olympia im Faustkampfe siegte [1]). Wenn daher Pythagoras von Plinius [2]) in die 90ste Ol. gesetzt wird, so kann dies seinen Grund nur in einer Schlussfolgerung des Plinius haben, dass nemlich Pythagoras seinem Nebenbuhler Myron, dieser seinem Mitschüler Polyklet gleichzeitig gewesen sein müsse. Die 90ste Ol. bezeichnet nun allerdings den Endpunkt der Thätigkeit des Polyklet. Allein Myron konnte als älterer Zeitgenosse schon lange vor Polyklet, Pythagoras wieder lange vor Myron gestorben sein. — Ueber das Aeussere des Phythagoras bemerkt Plinius [3]), dass er, wie sein Namensgenosse aus Samos, von hässlichem Ansehen gewesen sei.

Unter den Werken des Pythagoras verdienen die Statuen athletischer Sieger den ersten Platz.

1) Astylos, s. o. Paus. VI, 13 1; Plin. 34, 59.

2) Dromeus aus Stymphalos in Arkadien, Periodonike im Dolichos: Paus. VI, 7, 10.

3) Euthymos, s. o. Pausanias (VI, 6, 6.) nennt diese Statue besonders sehenswerth. Diejenige, welche sich nach Plinius (7, 47) in seiner Vaterstadt befand und mit der zu Olympia an einem Tage vom Blitze getroffen wurde, war vielleicht eine Wiederholung des Werkes in Olympia von Pythagoras selbst, oder nach seinem Modell gegossen.

4) Leontiskos aus Messene in Sicilien, Sieger im Ringen: Paus. VI, 4, 4; Plin. 34, 59. Die Angaben bei Suidas (s. v. *Σώστρατος*) scheinen ein mangelhafter und fehlerhafter Auszug aus Pausanias zu sein, vgl. auch s. v. *ἀκροχειρίζεσθαι* und Athen. XIII, 578 F.

5) Mnaseas aus Kyrene mit dem Beinamen Libys, der Libyer, siegte nach Pausanias im Laufe der Schwerbewaffneten: VI, 13, 7; vgl. 18, 1. Plinius (34, 59) nennt unter den Werken des Pythagoras Libyn puerum tenentem tabellam eodem loco (Olympiae) et mala ferentem nudum. Bei der Uebereinstimmung, die sich zwischen Pausanias und Plinius hinsichtlich des Namens Libys und des Aufstellungsortes Olympia findet, wird man zu der Vermuthung gedrängt, dass 134
unsere beiden Gewährsmänner hier ein und dasselbe Werk im Sinne gehabt haben. Freilich entspricht der Hoplit des Pausanias nicht dem Knaben bei Plinius, und um dieser Verlegenheit zu entgehen, bleibt uns als Ausweg nur die Annahme übrig, dass Plinius, der nicht aus eigener Anschauung schrieb, beim Excerpiren geirrt und vielleicht gar aus einer Figur zwei verschiedene gemacht habe: denn die Aepfel als Attribut der nackten Figur erinnern uns unwillkürlich an die mala punica, die sich vortrefflich für den Libyer schicken würden.

6) Kratisthenes, der für den Sohn des oben genannten Mnaseas galt, siegte zu Olympia im Wagenrennen und stellte deshalb ein Viergespann mit seinem eigenen Bilde und dem der Nike von der Hand des Pythagoras auf: Paus. VI, 18, 1.

---

1) Paus. VI, 6, 6. 2) 34, 50. 3) 34, 60.

7) Protolaos, Sohn des Dialkes, aus Mantinea, siegte im Faustkampfe der Knaben: Paus. VI, 6, 1.

8) Eine Pankratiastenstatue zu Delphi, mit der, wie Plinius sagt, Pythagoras den Myron besiegte: 34, 59. Wenn es weiter heisst: eodem (pancratiasta) vicit et Leontiscum, so dürfen wir nach v. Jan's Bemerkung (im Anhange zum Plinius von Sillig) dies nicht auf einen Künstler Leontiscus beziehen, sondern auf die schon erwähnte Statue dieses Siegers, deren Vortrefflichkeit Pythagoras selbst durch seinen Pankratiasten noch überboten haben soll (vgl. 34, 92). Dem Kreise der Heroenmythologie gehören an:

9) Perseus mit Flügeln, wie sich von selbst verstehen wird, nur an Helm und Füssen: Dio Chrysost. or. 37, T. II, p. 106 Reiske.

10) Der Kampf des Eteokles und Polyneikes: Tatian. c. Graec. 54, p. 148 Worth.

11) Ein Hinkender, bei dem der Beschauer den Schmerz der Wunde mitzuempfinden glaubte, zu Syrakus. Plin. l. l. Dass unter diesem Hinkenden niemand anders als Philoktet zu verstehen sei, hat zuerst Lessing (Laokoon, Kap. 2) bemerkt. Auf dieselbe Figur bezieht sich wahrscheinlich auch ein Epigramm der Anthologie (Anall. III, p. 213, n. 294), in welchem dem Philoktet die Klage in den Mund gelegt wird, dass der Künstler seinen Jammer im Erze ewig gemacht habe.

12) Europa auf dem Stiere sitzend, Gruppe aus Erz zu Tarent: Tatian 135 c. Graec. 53, p. 116 Worth; Varro de l. l. V, § 31. Wahrscheinlich von derselben Gruppe sagt Cicero (in Verr. IV, 60), dass sie von den Tarentinern in hohen Ehren gehalten werde.

Von Götterbildern werden nur angeführt:

13) Apollo, der eine Schlange oder einen Drachen mit seinen Pfeilen erlegt: Plin. l. l.

14) Apollo Citharoedus, unter dem Beinamen Dicaeus bekannt, weil er bei der Einnahme Thebens durch Alexander das von einem Fliehenden in seinem Busen verborgene Gold treu bewahrt hatte: Plin. l. l.

15) Eine Statue des Dionysos legt Sillig dem Pythagoras wegen eines Epigrammes des Proklos bei (Anall. II, p. 446, n. 5), welches beginnt:

Ῥηγίνου μελάθροισι τὸν εὐάστην Διόνυσον
δέρκεο κ. τ. λ.

Doch bleibt diese Annahme so gewagt, dass wir mindestens unterlassen müssen, weitere Folgerungen darauf zu bauen.

Pausanias, wie er sich fast nie mit eigentlichen Kunsturtheilen befasst, begnügt sich, auch den Pythagoras nur allgemein als einen besonders tüchtigen Mann in der Plastik zu bezeichnen [1], an einer andern Stelle die Statue des Euthymos als besonders sehenswerth zu empfehlen. Plinius fügt hinzu: Pythagoras habe zuerst Nerven und Adern ausgedrückt und das Haupthaar sorgfältiger behandelt. Diogenes Laërtius [2]) endlich ertheilt ihm das Lob, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen sei: *πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ*

---

1) *εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν*: VI, 4, 2. 2) VIII, Pythag. 25.

καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι. Damit sind unsere Nachrichten über Pythagoras erschöpft, und unsere Aufgabe ist jetzt, zu untersuchen, was sie uns lehren.

Vergleichen wir ganz einfach die Gegenstände seiner Werke mit denen seines Zeitgenossen Kalamis, so bemerken wir zuerst, dass der Kreis derselben bei Pythagoras weit enger gezogen war. Mit Ausnahme der Europa werden nur Männergestalten von ihm angeführt. Unter diesen treten wiederum die Götter gegen die Heroen, diese gegen die athletischen Siegerstatuen in den Hintergrund. Aber auch die Heroengestalten unterscheiden sich wesentlich von den Bildern, die wir in der eben abgeschlossenen Periode betrachtet haben. 136 Denn dort begegneten wir fast ausschliesslich den Stammesheroen in ihrer Geltung als Halbgöttern. Des Pythagoras Eteokles und Polyneikes bilden eine Gruppe in lebendigster Handlung; sein Philoktet ist eine an das Pathetische streifende Figur. Selbst sein Apollo, welcher den Drachen erlegt, scheint nicht mehr Tempelbild im früheren strengen Sinne zu sein, nicht mehr der Gott, der einzig die Huldigungen der Sterblichen entgegennimmt, sondern selbst handelnd. Um so viel mehr werden wir in den athletischen Siegerstatuen des Künstlers das Streben nach Leben und Bewegung voraussetzen dürfen. Allein wir würden dennoch ausser Stande sein, das eigenthümliche Verdienst des Künstlers näher zu bestimmen, wenn uns nicht die Winke des Plinius und Diogenes Laërtius zu Hülfe kämen, die nach zwei verschiedenen Richtungen hin Licht geben, aber doch schliesslich in einer und derselben Grundanschauung des Künstlers ihre Erklärung finden. Die Angabe des Plinius bezieht sich auf die Bildung einzelner Theile; das Urtheil des Diogenes betrifft die Behandlung der Figuren im Ganzen. Die Ausdrücke, deren er sich dabei bedient, werden uns aber im Laufe dieser Untersuchungen noch oftmals begegnen, theils in Verbindung, theils im Gegensatz mit andern Begriffen, welche nach gewöhnlichem Sprachgebrauche kaum einen merklichen Unterschied zu bedingen scheinen. Aus diesem Grunde wird es von wesentlichem Nutzen sein, wenn wir schon hier bei ihrem ersten Erscheinen das eigentliche Wesen dieser Begriffe in möglichster Schärfe festzustellen versuchen.

In der Kunst der Rede ist Rhythmus eine Aufeinanderfolge von Zeitabtheilungen, von Längen und Kürzen, welche durch das Mittel der Sprache zur Erscheinung kommen. Diese Aufeinanderfolge ist zwar keine nothwendige; aber die passende Verknüpfung der Glieder bewirkt einen bestimmten Wohllaut. Dagegen kommt im Metrum das streng mathemathische Gesetz zur Geltung. Einzelne rhythmische Glieder treten in eine feste gesetzmässige Verknüpfung. In dieser Beziehung steht also der Rhythmus als das minder Gesetzmässige unter dem Metrum. Andererseits ist er jedoch wieder das Höhere, insofern er durch freiere Bewegung der Strenge des Gesetzes im Metrum seine Härte nimmt und ihm den Ausdruck der Leichtigkeit oder Kraft, der Milde oder Strenge u. s. w. 137 verleiht. Ganz entsprechend ist das Verhältniss dieser beiden Begriffe in der bildenden Kunst, nur mit dem Unterschiede, dass an die Stelle der Abtheilungen der Zeit die des Raumes treten. Vitruv [1]) definirt uns Eurythmie als anmuthige Erscheinung und gefälliges Aussehen in der Zusammenstellung der einzelnen

[1]) I, 2.

Glieder: sie entstehe, wenn diese Glieder zu einander stimmen, die Höhe zur Breite, die Breite zur Länge, und im Ganzen alles seinen eigenen Maassverhältnissen (symmetriae) entspreche. Symmetrie ist ihm dagegen der aus den Gliedern des Werkes selbst hervorgehende harmonische Einklang, sowie diejenige Richtigkeit jedes betreffenden Theiles, welche auf dem Verhältnisse der getrennten Theile zur Erscheinung der gesammten Figur beruht. So werde der menschliche Körper symmetrisch, wenn man alle Maasse nach denen eines Theiles, der Hand, des Armes, des Fusses, bestimme. Nach dieser freilich nicht besonders klaren Definition kann es zwar scheinen, dass Eurythmie nichts sei, als eine Symmetrie innerhalb der engen Grenzen eines einzelnen Theiles, zum Unterschiede von der Symmetrie aller Theile unter einander. Bei näherer Betrachtung müssen wir jedoch das Wesen der Vitruvischen Definition nicht in den Begriffen des Theiles und des Ganzen suchen, sondern vielmehr in dem Gegensatz der venusta species, des commodus adspectus, des Anmuthigen, Gefälligen, und des responsus, des strengen Entsprechens zwischen einem Theile und dem andern, welches eine feste Regel voraussetzt. Dies geht namentlich aus einer zweiten Stelle [1]) hervor, in welcher es sich um die praktische Anwendung dieser Begriffe handelt. Dort heisst es: der Künstler solle bei einem Werke zuerst die symmetrischen Verhältnisse festsetzen, sodann aber seinen Scharfblick auf die Ortsbeschaffenheit, den Gebrauch, die äussere Erscheinung richten und danach an der Symmetrie hie und da ändern, etwas zusetzen oder wegnehmen; er solle die Proportionen ad decorem, mit Rücksicht auf Angemessenheit zuschneiden, so dass dem Beschauer an der Eurythmie kein Zweifel bleibe. Die Symmetrie, wie in der Kunst der Rede das Metrum, bestimmt also das Verhältniss der Theile in festen Maassen 138 und Zahlen; sie ist demnach ein mathematisches, strenges Princip. Rhythmus und Eurythmie dagegen vermögen nicht allgemein gültige Regeln zu geben, sondern beruhen auf der Beobachtung des Angemessenen und Gefälligen, nicht weniger an der Gesammterscheinung künstlerischer Gestaltungen, als an deren einzelnen Theilen. Sehen wir von künstlerischer Schönheit ganz ab, so kann mitunter der Begriff des εὔρυθμον sogar vollkommen mit dem des ἅρμοττον, des Anpassenden, zusammentreffen und sich z. B. auf einen Panzer anwenden lassen, der dem Krieger, für welchen er bestimmt ist, gut sitzt [2]). Höhere Bedeutung erlangt dagegen die Eurythmie, sofern sie mit der Symmetrie in Verbindung tritt: denn in diesem Verhältnisse ist sie das vermittelnde Princip, bestimmt, die Schärfen und Härten zu mildern, welche die Anwendung jenes mathematischen Gesetzes namentlich auf organische Gestalten erzeugen muss.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zu Pythagores zurück. Um sein Verdienst richtig zu beurtheilen, halten wir uns streng an die Worte des Diogenes, dass er zuerst Rhythmus und Symmetrie erstrebt habe. Denn soweit war die Kunst damals schwerlich schon vorgeschritten, dass wir dem Pythagoras eine bestimmte Proportionslehre zuschreiben dürften, welche aus der Beobachtung vieler einzelnen Fälle die Regel abstrahirt, sie als festen Kanon hinstellt und nach einem solchen Kanon die Kunstwerke gewissermaassen construirt. Sein Verdienst wird mehr ein praktisches in der Weise gewesen sein, dass er

---

[1]) VI, 2. [2]) Xenoph. Mem. III, 10, 10 sqq.

von conventionellen Formen zu einer schärferen Berücksichtigung der natürlichen Verhältnisse zurückkehrte. Gerade je länger die ersteren damals gegolten hatten, um so grösser war die Gefahr der Ausartung, und in der That finden wir theils in wirklich alten, theils in nachgeahmt alterthümlichen Werken Uebertreibungen mannigfacher Art: die fleischigen, muskulösen Theile zeigen eine übermässige Fülle und Rundung, die Gelenke und Extremitäten dagegen eine gesuchte und an Ziererei streifende Zartheit und Schlankheit. Solchen Erscheinungen gegenüber begreifen wir leicht, wie ein damaliger Künstler auch ohne eigentliche Theorie und Reflexion einzig durch eine unbefangene Beobachtung der Natur einer richtigeren Auffassung Eingang zu verschaffen im 139 Stande sein musste. Waren aber auch die symmetrischen Verhältnisse strenger beobachtet, so blieb doch für die Vervollkommnung der Eurythmie noch ein weiter Spielraum; wir verweisen nur auf die aeginetischen Statuen und den Krieger des Aristokles, deren genauere Vergleichung auch in dieser Beziehung vielfach lehrreich sein würde. Um aber das Verdienst des Pythagoras gerade in dieser Beziehung richtig zu würdigen, ist uns jenes epigrammatische Lob von grosser Wichtigkeit, welches seinem hinkenden Philoktet ertheilt wird: dass der Beschauer den Schmerz der Wunde mitzufühlen glaube. Auf den ersten Blick mag es scheinen, dass es dabei vorzüglich auf den Ausdruck des Schmerzes im Gesicht angekommen sein müsse. Allein der Schmerz einer Fusswunde muss sich zunächst am Körper selbst äussern. Denn wo, wie hier, ein seiner Natur nach wesentlich zum Tragen bestimmtes Glied gelähmt ist und der Schonung bedarf, da muss nothwendig auch die natürliche Harmonie in der Bewegung aller andern Glieder zerstört werden. Dafür aber bietet die Wunde wieder ein einheitliches Motiv für eine neue bedingte Harmonie, indem sie auf jede Bewegung als bestimmende Ursache wirkt. Diese Wirkung aber ist es, welche dem Beschauer eindringlich vor die Augen treten muss, wenn er die Grösse des Schmerzes wirklich ermessen und sich dadurch zum Mitleiden angeregt fühlen soll. Hier hat also der Künstler vorzugsweise eine Aufgabe der Rhythmik zu lösen: er muss durch rhythmisches Stimmen aller Bewegungen nach dem einen gegebenen Grundmotive, aus der Disharmonie, welche dasselbe zunächst erzeugt, eine neue in sich einheitliche und abgeschlossene Harmonie entwickeln. Die Voraussetzung für die Lösung dieser Aufgabe bildet aber ein richtiges Verständniss des menschlichen Organismus überhaupt, des Grundverhältnisses aller Theile, sowie der Wechselwirkung, die sie unter gegebenen Verhältnissen auf einander ausüben; und dies ist nichts anderes, als was Diogenes durch Symmetrie und Rhythmus bezeichnet.

Wir wenden uns jetzt zu den Lobsprüchen, welche Plinius dem Pythagoras wegen verbesserter Bildung einzelner Theile zuerkennt: dass er zuerst Nerven und Adern ausgedrückt und das Haar sorgfältiger behandelt habe. Den Ausdruck Nerven dürfen wir natürlich nicht in dem strengen Sinne auffassen, welcher heute dem Worte eigen ist: denn Nerven treten kaum irgendwo sichtbar an die 140 Oberfläche des Körpers, welche darzustellen die Aufgabe des Bildners ist. Freilich werden wir auch die weiteste Bedeutung ausschliessen müssen, welche es nicht geradezu verbieten würde, selbst die Muskeln darunter zu begreifen; dagegen spricht schon die Verbindung mit den Adern, durch welche wir auf feinere,

weniger als Masse hervortrende Theile hingewiesen werden. Wir verstehen daher das Wort von den Sehnen, oder richtiger anatomisch, von den sehnigen Theilen der Muskeln, den Muskelansätzen, deren Funktionen namentlich an den Gelenken in der grössten Mannigfaltigkeit sichtbar werden. Dass einzelne dieser Sehnen, sowie einzelne Adern schon in älteren Kunstwerken angegeben waren, ja bis zu einem gewissen Grade angegeben sein mussten, unterliegt keinem Zweifel. Aber dennoch kann auch das primus expressit des Plinius seinen guten Sinn haben, wenn Pythagoras es zuerst in durchgreifender Weise that, wenn es bei ihm Regel ward, diese Theile in einer der natürlichen Erscheinung entsprechenden Weise ins Einzelne auszubilden. Sein Verdienst endlich um die Bildung der Haare erklärt sich von selbst, wenn wir an die Löckchen und Flechten älterer Werke denken, welche Haare bedeuten, aber nicht eigentlich darstellen.

Suchen wir nun alles bisher Bemerkte zu einem Gesammtbilde zusammenzufassen, so lässt sich bei Pythagoras zuerst nirgends das Bestreben verkennen, sich von der Auctorität traditioneller Kunstformen zu befreien. Da dasselbe aber bei den meisten seiner bedeutenderen Zeitgenossen der Fall sein musste, so fragt es sich weiter, in welcher Richtung dieses Streben sich bei ihm äusserte, welchen Weg er dazu einschlug? Antworten wir darauf, dass er die Natur im Ganzen, wie im Einzelnen sich zum Vorbilde nahm und zu ergründen suchte, so bedarf auch dieses noch der näheren Bestimmung. Eine feine Beobachtungsgabe legten wir auch dem Kalamis bei, allein wir fanden, dass sie sich an seinen Werken vorzugsweise durch einen verfeinerten Ausdruck, so weit derselbe namentlich von Gefühl und Empfindung abhängt, bemerklich machte. Was an Pythagoras gerühmt wird, bezieht sich dagegen auf grössere Vollendung der Form. Erinnerten wir daher bei Kalamis an Perugino und die umbrische Malerschule, so würden wir, um diesen Vergleich weiter zu verfolgen, bei Pythagoras an den Florentinern und ihrer mehr naturalistischen Durchbildung der Form eine kunstgeschichtliche Analogie finden. Doch müssen wir uns hüten, bei Pythagoras schon an diejenigen Naturalisten zu denken, welchen wir diesen Namen mit einer übelen Nebenbedeutung zu ertheilen pflegen, insofern sie nur eine täuschende Nachbildung der Oberfläche der Körper mit allen ihren Zufälligkeiten beabsichtigen. Mit diesen hat Pythagoras nur den Ausgangspunkt, das Streben nach getreuer Naturnachahmung, gemein. Es äussert sich bei ihm in der Bildung der Haare, der Adern und Nerven. Aber bei der Beobachtung der blossen äusseren Erscheinung blieb Pythagoras nicht stehen. Er erkannte, dass schon das Hervortreten der Adern an die Oberfläche mit der Thätigkeit des Körpers in engem Zusammenhang stehe, dass die Nerven, in dem oben angegebenen Sinne als Theile der Muskeln, sogar einen wesentlichen Einfluss auf die gesammte Bewegung ausüben. Dadurch musste sich ihm die Ueberzeugung aufdrängen, dass eine wahrhaft naturgemässe Darstellung dieser Theile nur möglich sei durch eine gründliche Erforschung ihrer gegenseitigen Verhältnisse, der Gesetze ihrer Thätigkeit und ihrer Wechselwirkungen, d. h. durch das Studium der Symmetrie und des Rhythmus. Und so gelang es denn in der That dem Pythagoras, in seinen Werken dem Beschauer eine höhere, geläuterte Naturwahrheit zu zeigen, welche nicht nur den Sinn zu erfreuen, sondern auch, wie

beim Philoktet, die Seelenthätigkeit bis zum lebendigsten Mitgefühl anzuregen im Stande war.

Ich leugne nicht, dass der Versuch auf wenige Zeugnisse hin den Charakter des Pythagoras, sowie den Gang seiner Entwickelung nachzuweisen gewagt erscheinen mag. Aber gerade deshalb werde ich billiger Weise fordern dürfen, dass er nicht in seiner Vereinzelung, sondern im Zusammenhange namentlich mit dem nächsten Abschnitte über Myron betrachtet werde. Der Vergleich mit diesem äusserlich ähnlichen, in seinem inneren Wesen aber verschiedenen Künstler wird das bisher Gesagte wenigstens in so weit ergänzen, als sich daran die Art und Weise bestimmter offenbaren muss, in welcher ich überhaupt glaube die Quelle der Künstlergeschichte nutzen zu dürfen.

Myron.

142

Myron, wie Phidias und Polyklet, Schüler des Ageladas, ist gewöhnlich als der letzte unter diesen behandelt worden. Dass Plinius [1]) ihn in Ol. 90 setzt, vermag diese Anordnung nicht zu rechtfertigen, indem damit vielmehr der Endpunkt der Thätigkeit des Polyklet als die mittlere Lebenszeit des Myron bezeichnet ist. Sein Wettstreit mit Pythagoras, dessen Ruhm schon lange vor Ol. 80 begründet war, erlaubt es vielmehr, Myron für den ältesten der Schüler des Ageladas zu halten, und die Betrachtung seiner Stellung zur Entwickelung der Kunst wird die Annahme nur noch mehr rechtfertigen. Nähere Angaben über sein Zeitalter besitzen wir trotz vielfacher Erwähnungen nicht.

Als Vaterstadt des Myron wird von Plinius [2]) Eleutherae angegeben. Dass Pausanias [3]) ihn Athener nennt, steht damit nicht geradezu in Widerspruch, da das ursprünglich boeotische Eleutherae sich aus Hass gegen Theben an Attika angeschlossen hatte [4]). — Seine Werke waren weit zerstreut, von Kleinasien bis nach Sicilien; doch ist deshalb nicht nothwendig, auf seine Anwesenheit an allen Orten zu schliessen, da Werke geringeren Umfanges, wie z. B. die sämmtlichen aus Sicilien bekannten, erst nach ihrer Vollendung dorthin gebracht sein konnten. Von seinen äusseren Lebensumständen berichtet nur Petronius [5]), er sei bei seinem Tode so arm gewesen, dass Niemand seine Erbschaft habe antreten wollen.

Unter seinen Werken begegnen wir zuerst noch einmal:

1) einem Xoanon der Hekate auf Aegina: Paus. II, 30, 2. Bei der Sorgfalt des Pausanias gerade in solchen Ausdrücken müssen wir es für ein Holzbild in der Weise der älteren Kunst halten. Die Göttin war noch in einfacher Gestalt gebildet, da erst Alkamenes die Dreigestalt einführte.

Von Götterbildern werden ferner erwähnt:

2) Apollo, welchen der Triumvir Antonius aus Ephesos entführt, Augustus aber, durch einen Traum gemahnt, zurückerstattet hatte: Plin. 34, 58.

3) Ein zweiter Apollo, den Verres aus dem Asklepiostempel zu Agrigent geraubt hatte. Der Name des Myron war auf dem Schenkel mit kleinen silbernen Buchstaben eingelegt: Cic. in Verr. IV, 43, §. 93. 143

---

1) 34, 49. 2) 34, 57. 3) VI, 2, 2; 8, 5; 13, 2. 4) Paus. I, 38, 8. 5) c. 88.

4) Dionysos, welchen Sulla den Minyern in Orchomenos genommen und auf dem Helikon geweiht hatte. Pausanias nennt dieses Bild eines der sehenswerthesten Werke des Myron: IX, 30, 1. Auf dasselbe dürfen wir daher auch ein Epigramm der Anthologie beziehen: Anall. III, p. 206, n. 270.

5) Zeus, Athene, Herakles auf einer Basis im Hypaethron des Heratempels zu Samos. Antonius hatte sie von dort weggeführt, Augustus gab Athene und Herakles zurück, behielt aber den Zeus und weihte ihm eine Kapelle auf dem Kapitol: Strab. XIV, p. 637.

6) Ein anderer Herakles stand in Rom beim Circus maximus in aede Pompeii Magni: Plin. 34, 57.

7) Einen dritten Herakles raubte Verres aus dem Privatheiligthum des Mamertiners Heius. Nach Cicero's Meinung ward er mit Recht dem Myron beigelegt: in Verr. IV, 3, § 5.

8) Ein Satyr, der die Flöten anstaunt, und Minerva: Plin. 34, 57. Richtig hat man erkannt, dass beide Figuren eine zusammengehörige Gruppe bilden und sich auf die Erfindung der Flöten beziehen, welche Marsyas aufhob, nachdem sie Minerva von sich geworfen hatte.

9) Nike auf einem Stiere: Tatian. c. Gr. 54, p. 117 Worth. Eine Beziehung auf den Raub der Europa, welche Tatian annimmt, scheint nicht nothwendig darin zu liegen.

10) Perseus nach Besiegung der Medusa: Plin. 34, 57. Paus. I, 23, 7.

11) Erechtheus zu Athen, den Pausanias für das vorzüglichste Werk des Myron zu halten scheint: IX, 30, 1.

12) Der Lakedaemonier Ladas, berühmt durch seine ausserordentliche Schnelligkeit im Laufe. Nach Pausanias (III, 21, 1) scheint er bald nach seinem olympischen Siege im Dolichos in Folge übergrosser Anstrengung gestorben zu sein. Seine Statue von Myron wird wegen ihrer Lebendigkeit in einem Epigramme der Anthologie hoch gepriesen: Anall. III, p. 218, n. 313 a; cf. 312. Nicht entscheiden lässt es sich, ob die von Pausanias (II, 19, 7) erwähnte Statue, welche sich im Tempel des Apollon Lykios zu Argos befand, dieses berühmte Werk des Myron war.

144 13) Zwei Statuen, welche der Lakedaemonier Lykinos wegen eines Sieges im Wagenrennen zu Olympia aufgestellt hatte: Paus. VI, 2, 2.

14) Timanthes aus Kleonae, Sieger im Pankration zu Olympia: Pausan. VI, 8, 4.

15) Philippos aus Pallene im Gebiete von Azania in Arkadien, Sieger im Faustkampfe der Knaben: Paus. VI, 8, 5.

16) In Olympia befand sich eine Stele, auf welcher die Siege des Lakedaemoniers Chionis verzeichnet waren. Diese fallen in Ol. 29–31; die Inschrift aber ward nach Pausanias (VI, 13, 2) erst später gesetzt. Daneben aber stand eine Statue von der Hand des Myron, welche man für das Bild des Chionis hielt. Pausanias zweifelt aus chronologischen Bedenken an der Richtigkeit dieser Annahme. Allein, ebenso wie die Inschrift, konnte auch die Statue dem Chionis in späterer Zeit errichtet worden sein.

17) Ohne Angabe der Namen nennt Plinius (34, 57) delphische Pen-

tathlen und Pankratiasten. Darunter musste sich derjenige befinden, welchen er im Wettstreite mit Pythagoras aufstellte (ib. 59).

18) Athletisch, aber so viel wir wissen, nicht Portrait, ist der berühmte Diskoswerfer: Plin. 34, 57. Die Stellung desselben beschreibt Lucian (Philops. 18): „Von dem Diskoswerfer sprichst du, der sich zum Wurfe niederbeugt, mit dem Gesicht weggewendet nach der Hand, welche die Scheibe hält, und mit dem einen Fusse etwas niederkauert, als wolle er zugleich mit dem Wurfe sich wieder erheben?" Die Bemerkungen, welche Quintilian (II, 13) bei Gelegenheit dieses Werkes macht, sind unten näher zu beleuchten. Ueber die zahlreichen Wiederholungen finden sich die ausführlichsten Nachweisungen bei Welcker: Alte Denkm. I, S. 417 flgnd.

19) Nach Plinius (36, 33) befand sich „von jenem Myron, der als Erzbildner bekannt ist, in Smyrna eine trunkene Alte aus Marmor von besonderer Berühmtheit." Eine Statue des capitolinischen Museums kann, wenn wir sie nicht geradezu für eine Copie nach Myron erklären wollen, wenigstens lehren, welcher Auffassung dieser Gegenstand fähig ist: Beschreibung Roms v. Bunsen III, 1, p. 168. Mus. Cap. III, tab. 37.

Unter den Thierbildungen steht obenan: 145

20) Die Kuh: Sie hatte Myron's Namen bei der Menge am meisten bekannt gemacht und auf die vielfältigste Weise den Witz der Epigrammendichter herausgefordert: Plin. 34, 57. Die Epigramme finden sich:

Anall. I, p. 165, n. 10. 11 von Euenos.
„ „ p. 231, n. 42 von Leonidas aus Tarent.
„ „ p. 497, n. 18. 19 von Dioskorides.
„ II, p. 21, n. 54—58 von Antipater aus Sidon.
„ „ p. 65, n. 1. 2 von Demetrios aus Bithynien.
„ „ p. 225, n. 49 von Philippos.
„ „ p. 272, n. 25 von M. Argentarius.
„ „ p. 280, n. 6 von Tullius Geminus.
„ „ p. 496—98, n. 14—22 von Julianus aus Aegypten.
„ III, p. 195, n. 218—229* Adespota.

Ein Theil dieser Epigramme ist übersetzt von Ausonius, Epigr. 58—68. Vgl. auch Tzetzes Chil. VIII, 194. Zu Cicero's Zeiten befand sich das Werk noch auf der Pnyx zu Athen (in Verr. IV, 60), während Prokop (de bello Gothico IV, 21) es im Friedenstempel zu Rom sah. Ueber die künstlerische Bedeutung wird unten gesprochen werden. Uebrigens vergl. Böttiger Andeut. S. 144 flgd.; Goethe über Kunst und Alterthum II, 1.

21) Vier Stiere um den Altar im Porticus des Apollotempels auf dem Palatin in Rom: Prop. II, 23, 7.

22) Ein Hund: Plin. 34, 57.

23) „Pristas", ib. *Πρίστις* ist eine Art Wallfisch; doch wird das Wort auch allgemeiner von Seedrachen gebraucht, wie sie sich die Phantasie der Künstler in mannigfachen Zusammenstellungen erdacht hat. Vergl. Böttiger Andeut. S. 147.

24) Endlich cisellirte Myron auch in Silber. Martial (VI, 92) erwähnt von ihm eine Schlange in einer Schaale. Auch gab es nach Phaedrus fab. V, prol.) silberne Gefässe, auf denen sein Name gefälscht war.

Die Angabe des Plinius: fecisse et cicadae monumentum ac locustae carminibus suis Erinna significat, ist schon von Harduin, Meyer und Sillig beseitigt worden; sie beruht auf einer Verwechselung zwischen *Μύρων* und dem Frauennamen *Μυρώ*, wie aus einem Epigramm der Anyte (Anall. I, p. 200, n. 14) hervorgeht, welches von M. Argentarius nachgeahmt worden ist (Anall. II, p. 273, n. 29).

146 Bei einer Büste, von welcher Fea (Misc. I, p. 142), sowie bei der Basis einer Statue, von welcher Spon (Misc. p. 126) spricht, ist es nicht nur zweifelhaft, ob der Name des Myron sich auf den berühmten Künstler oder einen andern desselben Namens, sondern auch ob er sich überhaupt auf einen Künstler beziehe.

Ueber den Stoff seiner Werke ist nur noch zu bemerken, dass er sich zu seinen Erzbildungen des aeginetischen Erzes bediente, während sein Mitschüler Polyklet das delische vorzog: denn so und nicht umgekehrt glaube ich die Worte des Plinius[1]) verstehen zu müssen: Bos aereus inde (Aegina) captus in foro boario est Romae. Hoc erit exemplar Aeginetici aeris, Deliaci autem Iuppiter in Capitolio in Iovis Tonantis aede. Illo aere Myron usus est, hoc Polycletus, aequales et condiscipuli. Aemulatio iis et in materia fuit. Leider aber wissen wir über den Unterschied dieser beiden Erzarten gar nichts. Holz und Marmor scheint Myron nur ganz ausnahmsweise bearbeitet zu haben.

Blicken wir jetzt auf die grosse Zahl der Werke zurück, von denen uns Nachrichten erhalten sind, so liefern uns dieselben zuerst einen Beweis für den grossen Ruhm, den sich Myron im Alterthum erworben hatte. Weiter aber zeigt sich uns schon durch die Namen der Werke eine grosse Mannigfaltigkeit in den Gegenständen der Darstellung. Indessen umfasst auch Myron nicht den ganzen Kreis des Darstellbaren überhaupt, und sehen wir nur etwas genauer zu, so werden wir leicht einzelne bestimmte Richtungen in der Auswahl erkennen. Den Frauenbildungen scheint Myron nicht vorzugsweise seine Aufmerksamkeit zugewendet zu haben: bei der trunkenen Alten handelte es sich wenigstens nicht um Frauenschönheit; das Holzbild der Hekate war gewiss, dem Stoffe entsprechend, mehr ein Tempelbild in alterthümlich-typischer Weise; bei der Nike auf dem jungen Stiere mag das grössere Verdienst in der Bildung des Thieres gelegen haben; Athene endlich, die er zweimal, aber in Verbindung mit andern Figuren darstellte, gehört wenigstens nicht zu seinen besonders berühmten Werken. Auch
147 bei den männlichen Gestalten deutet nichts auf ein Vorwiegen jugendlich schöner, mehr zarter und weicher Bildungen; und dass ihm, wie Schorn[2]) meint, in seinem Dionysos „der Charakter des schwelgenden Sinnenlebens, wo Geist und Seele sich nur betäubt und verschwommen in höchster Sinnenlust offenbart", gelungen sei, muss schon um deswillen bezweifelt werden, weil diese Schilderung nur auf eine Darstellung des jugendlichen Gottes anwendbar ist, wie sie erst nach der Zeit des Myron durch Praxiteles ihre Ausbildung erhielt. Bei den Apollobildern dieser Epoche ist gleichfalls die strengere, mehr mannhafte Auffassung die überwiegende. Noch mehr aber lenken die kräftigen Heroengestalten eines Herakles und Perseus unsere Aufmerksamkeit auf den Ruhm, den sich Myron in athletischen Darstellungen erwarb. Mit besonderem Glanze

---

[1]) 34, 10. [2]) Studien S. 269.

treten aus dieser Klasse der Läufer Ladas und der Diskobol hervor. Endlich ist das Alterthum voll von Bewunderung über die Thiere des Myron: Plinius findet einen Hund einer namentlichen Erwähnung würdig, Properz preist die vier Stiere in Rom; gleichsam das Symbol seines Ruhmes aber war die Kuh. Auf Athleten und Thierbildungen müssen wir also bei der Beurtheilung des Künstlers unser Hauptaugenmerk richten. Aber auch Pythagoras war berühmt durch seine Athletenfiguren, so dass er sogar den Myron durch eine derselben übertroffen haben soll. Kalamis glänzte wenigstens in der Bildung eines Thieres, des Pferdes. Fand sich also vielleicht in der Person des Myron das Verdienst seiner beiden Zeitgenossen vereinigt? Eine genauere Prüfung der Nachrichten über einzelne Werke, in Verbindung mit den Urtheilen öber seine Richtung im Allgemeinen, wird uns zeigen, dass wir es bei Myron mit einer neuen, wesentlich verschiedenen Individualität zu thun haben, die, von andern Grundanschauungen ausgehend, auch zu andern Resultaten gelangen musste.

Sechsunddreissig Epigramme sind uns erhalten, welche sämmtlich die Verherrlichung der myronischen Kuh zur Aufgabe haben. Ueber die Stellung und die Bewegung erfahren wir freilich durch dieselben so gut wie nichts. Aber alle „preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit, und wissen die mögliche Verwechselung mit der Wirklichkeit nicht genug hervorzuheben. 148 Ein Löwe will die Kuh zerreissen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schliesst sich an sie an, der Hirt wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er tutet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Thieren seiner Heerde“ (Goethe). Namentlich wiederholt sich zur Bezeichnung des höchsten Lebens mehrmals der Ausdruck ἔμπνουν, lebensvoll: das Werk schien athmen zu können. In ähnlicher Weise nennt Properz die Stiere auf dem Palatin vivida signa. Lesen wir weiter das Epigramm auf die Statue des Ladas, so heisst es wiederum: ἔμπνοε Λάδα; ihm soll der Rest des Odems gleichsam nur noch auf den äussersten Lippen sitzen, und gerade, wie von der Kuh befürchtet wird, sie werde entlaufen, wenn sie nicht an der Basis befestigt wäre, so schien es, als wolle Ladas von der Basis herabspringen, um den Siegeskranz zu empfangen. Ein ganz ähnliches Gefühl aber haben wir selbst, wenn wir nur eine gute Wiederholung des Diskobolos anschauen: wir glauben den Moment erleben zu müssen, wenn er vorspringt, und der Diskos, wie der Pfeil von der Sehne des Bogens, seinem Ziele zufliegt. Hiernach müssen wir als das vorzüglichste Kennzeichen myronischer Kunst die lebensvollste Naturwahrheit betrachten.

Während nun aber von seinem Nebenbuhler Pythagoras gerühmt wird, dass dieser Nerven, Adern und das Haar feiner ausgebildet habe, wodurch doch natürlich eine möglichst getreue Nachahmung der Natur bezweckt wird, berichtet Plinius[1]) von Myron gerade im Gegentheil: er habe das Haar an Haupt und Schaam nicht vollendeter gebildet, als es im roheren Alterthum hergebracht gewesen sei; ferner, nur bedacht auf den Körper, habe er den geistigen Aus-

[1]) 34, 58.

druck nicht zur Darstellung (corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse). Diese mehr negativen Angaben gewähren uns die Möglichkeit, das 149 Verdienst, welches wir so eben dem Myron zuerkannt haben, schärfer zu begrenzen. Das Haar hat zwar in vieler Beziehung nur eine untergeordnete Bedeutung: dennoch aber liefert die Vernachlässigung desselben den Beweis, dass Myron nicht bei der Bildung jedes einzelnen Theiles nach jener oft äusserlichen, täuschenden Natürlichkeit strebte, welche den Stoff des Kunstwerkes vergessen machen möchte. Dass er deshalb überhaupt nicht von äusserlicher Naturbeobachtung ausgehen konnte, werden wir später noch nachdrücklicher hervorzuheben Gelegenheit haben. Durch die zweite Angabe scheint Plinius anzudeuten, dass die Kunst des Myron noch nicht auf dem Höhepunkte angelangt sei, wo in dem Ausdrucke des Kopfes, als des vorzüglichsten Körpertheils, das ganze innere Wesen des Menschen wie in einer Spitze vereint zur Anschauung kommt, wo in dem Ausdrucke des Kopfes auch die Bedeutung der Handlung des Körpers zusammengefasst erscheint. — Neben dieses Zeugniss des Plinius stellen sich nun aber zwei andere, die bei oberflächlicher Betrachtung sich in offenem Widerspruche gegen dasselbe befinden. Der Auctor ad Herennium [1]) lobt, wie an den Werken des Praxiteles die Arme, an denen des Polyklet die Brust, so an denen des Myron vor Allem den Kopf. Und Petronius [2]) urtheilt von Myron, dass er paene hominum animas ferarumque aere comprehendit. Wollen wir noch mehr, so dürfen wir nur den Kopf an der Copie des Diskobols im Palaste Massimi zu Rom betrachten. „Das Gesicht ist eines der schönen, klugen und feinen attischen, deren man im Panathenaeenzuge des Parthenon so viele unter einander verwandte nicht müde wird zu betrachten. Der Ausdruck scheint auf die strenge Zucht vieler Palaestriten zu deuten, im Gegensatze der weichlichen Jugend." Dieses Urtheil Welckers [3]) wird gewiss jeder, der das Werk selbst zu sehen Gelegenheit hatte, gern unterschreiben. In demselben liegt aber auch schon die Lösung des oben berührten scheinbaren Widerspruches verborgen. Es ist nicht eine bestimmte Individualität, die uns in diesem Kopfe anzieht, ja zur Begeisterung hinreissen kann, sondern die Reinheit des Typus einer ganzen Klasse. Ja man kann noch weiter gehen und behaupten, 150 es liege gerade darin für uns die Anziehungskraft, dass, bei dem Mangel eines bestimmten, individuellen Ausdrucks und bei der verhältnissmässig geringen geistigen Bedeutung der Handlung, dennoch in diesem Kopfe sich ein sehr hoher Adel ausspricht. Dieser beruht aber eben sowohl in der vollkommenen physischen Ausbildung des Baues, als besonders noch in dem Hauche des Lebens, der alle Formen durchdringt. Animi sensus non expressit, aber animam aere comprehendit. Denn animus est quo sapimus, anima qua vivimus [4]). Animus ist das geistige, anima das physische, animalische Leben. Erst jetzt werden wir auch richtig verstehen, was an der Statue des Ladas so bewundernswürdig befunden ward: nicht sowohl der geistige Ausdruck, als der Ausdruck des Lebens, dessen letzter Rest nur noch als ein flüchtiger Hauch auf den Lippen zu schweben schien.

Aber, müssen wir jetzt weiter fragen, ist es möglich, einen so bedeut-

---

[1]) IV, 6. [2]) c. 88. [3]) Alt. Denkm. I, S. 419. [4]) Nonius p. 426.

samen Moment, einen so feinen und doch so bestimmt abgegrenzten Ausdruck allein in der Bildung der Lippen auszuprägen? Gewiss nicht: an den Lippen vermag sich nur eben die letzte flüchtige Aeusserung dieses Hauches zu zeigen. Sollen wir aber diese in ihrer ganzen Bedeutung verstehen, so müssen wir in ihr nur eine Folge der vorhergehenden Wirkung erkennen, welche der Athem auf die gesammte Thätigkeit des übrigen Körpers ausgeübt hat. Und dies war wirklich der Fall bei Myron's Statue des Ladas:

ἄκροις δ' ἐπὶ χείλεσιν ἆσθμα
ἐμφαίνει κοίλων ἔνδοθεν ἐκ λαγόνων.

Man erkannte die grosse Anstrengung des Laufens, welche die Weichen zusammenzieht und den Athem nach oben drängt, so dass er im Moment der höchsten Spannung ganz von den Lippen zu entweichen drohte. Der Ausdruck der höchsten Lebendigkeit beruhte also hier hauptsächlich auf dem scharfen Erfassen der Wechselwirkung aller Theile in einem einzigen Momente, in welchem die gesammte Lebensthätigkeit wie auf e i n e n Punkt zusammengedrängt erscheint. — Ein ähnlihes Verdienst werden wir auch dem Diskobol zuzuerkennen keinen Anstand nehmen. Es würde sehr lehrreich sein, hier aber zu weit führen, dieses Werk einmal bis in das Einzelnste zu zergliedern. Davon jedoch können wir uns überzeugt halten, dass sich die Wirkungen der augenblicklichen Thätigkeit auch in der Bewegung des kleinsten Theiles wiederfinden würden, dass jede Bewegung die ist, welche sich aus den Gesetzen des menschlichen Organismus als Wirkung einer bestimmten Ursache mit Nothwendigkeit ergiebt. Wieweit Aehnliches bei Myron's Kuh der Fall war, können wir leider nicht nachweisen; dürfen indessen wohl vermuthen, dass der Eindruck der Lebendigkeit hauptsächlich in dem Naturgemässen der Bewegung begründet war, in der Wendung des Kopfes, des Halses, in der entsprechenden Stellung der Füsse u. s. w.[1]).

Wir haben unser Urtheil über Myron vorzugsweise aus den Nachrichten über einzelne seiner Werke festzustellen versucht, daneben sind uns aber noch einige Aussprüche erhalten, welche sich auf das Wesen seiner künstlerischen Thätigkeit mehr im Allgemeinen beziehen. Unter diesen hat namentlich eine Stelle des Plinius[2]) den Erklärern so bedeutende Schwierigkeiten verursacht dass die meisten sich genöthigt glaubten, den Knoten zu zerhauen, statt ihn zu lösen. Die Worte lauten nach den besten Handschriften: Primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria diligentior. Da dieselben für sich betrachtet, so wie sie dastehen, einen ganz guten Sinn geben, so werden wir ohne dringende Noth nichts an ihnen ändern dürfen. Myron soll also „zuerst die Wahrheit vervielfacht haben". Datür las man früher multiplicasse varietatem; aber „die Mannigfaltigkeit vervielfachen" ist ein Pleonasmus. Verstehen wir dagegen unter veritas die naturgemässe Darstellung eines Kunstwerkes im Allgemeinen, so wird von Myron gesagt, dass er diese

151

---

[1]) Leider schweigt Plinius, der bei Myron einen Hund kurz erwähnt, über den Künstler der Hündin, welche ihre Wunde leckt, in der Celle der Juno des capitolinischen Juppitertempels, eines Werkes, für welches, als ein wahres Wunder durch seine unglaubliche Naturwahrheit, die Tempelwächter mit ihrem Leben haften mussten (34, 38). Die Aufgabe würde ganz dem Geiste des Myron entsprechen; allein ich verhehle es nicht, dass dieses Werk eben so gut einer Jagdscene des Lysipp entnommen sein konnte, in welcher namentlich die Verwundung ihre einfachste Erklärung finden würde. [2]) 34, 58.

Naturwahrheit in zahlreicheren Formen und Situationen zur Anschauung gebracht, als seine Vorgänger, dass er den Kreis des Darstellbaren erweitert habe, indem er früher ungenutzte Momente auffasste, welche eine aufmerksame Beobachtung
152 der Natur darbot. Die Belege dafür unter seinen Werken haben wir bereits kennen gelernt: die Kuh, den Ladas, den Diskobol und jene trunkene alte Frau, in welcher wir zum ersten Male ein reines Genrebild vor uns haben. — Betrachten wir nun die folgenden Worte des Plinius, so müssen sie nach dem Zusammenhange der grammatischen Construction eine nähere Bestimmung und Erläuterung des ersten Satzes enthalten. Schon das verbietet uns, den Ausdruck numerosus hier für eine Uebertragung des griechischen *εὔρυθμος* zu halten, wenn ich auch nicht läugnen will, dass er in anderem Zusammenhange eine solche Deutung zulässt. Dazu kommt, dass Plinius öfters numerosus in wirklicher, nicht übertragener Bedeutung gebraucnt; so von Antidotus: ipse diligentior quam numerosior [1]); von Aristophon: numerosaque tabula, in qua sunt Priamus Helena Credulitas Ulixes Deiphobus Dolus [2]); von Pausias: ad numerosissimam florum verietatem perduxit artem illam coronarum pingendarum [3]); endlich: mullum exspirantem versicolori quadam et numerosa varietate spectari [4]). Ueberall denken wir hier zunächst an die Bedeutung der Mannigfaltigkeit. Eine weitere Bestätigung liefert uns ferner Quintilian [5]): Quo apparet omnem ad scribendum destinatam materiam ita (argumentum) appellari. Nec mirum, cum id inter opifices quoque vulgatum sit . . . vulgoque paullo numerosius opus dicitur argumentosum. Gerade dieser mehr vulgäre Ausdruck argumentosus würde das Wesen des Myron vortrefflich bezeichnen; und in diesem Sinne bildet numerosior die passendste Erläuterung des multiplicasse veritatem, zugleich aber auch einen schlagenden Gegensatz zu dem, was Plinius kurz vorher über Polyklet bemerkt: seine Werke seien paene ad unum exemplum.

Bis hierher ist also alles in der besten Ordnung. Am meisten hat man aber an den letzten Worten Anstoss genommen: et in symmetria diligentior; und ich selbst muss mich anklagen, früher an ihnen gerüttelt zu haben. Man glaubte einen zu grossen Widerspruch darin zu finden, dass Myron in der Symmetrie, den Proportionen, sorgfältiger gewesen sein sollte, als Polyklet, welcher in seinem Kanon dafür ein Musterbild, praktisch und theoretisch zugleich, aufgestellt habe.
153 Deshalb wollte man durch irgend eine Veränderung des Textes entweder das Lob des Plinius auf Polyklet übertragen oder wenigstens dem Myron entziehen. Man schrieb: numerosior in arte quam Polycletus in symmetria diligentior,

oder Polycletus qui in symmetria diligentior,

oder „ is in „ „

oder auch mit gänzlicher Beseitigung des Polyklet: numerosior in arte quam in symmetria diligentior. Ihre vollständige Erledigung werden alle diese Zweifel an der handschriftlichen Ueberlieferung erst später durch die Betrachtung der Kunst des Polyklet finden. Das Resultat derselben aber ist, dass das Verdienst des Polyklet vielmehr in dem *ἔμμετρον* als in dem *σύμμετρον* liegt, in einer Feststellung allgemein gültiger Normalproportionen, während Myron bei der Bestimmung der symmetrischen Verhältnisse in jedem einzelnen Falle und für

---

1) 35, 130. 2) ib. 138. 3) ib. 125. 4) 9, 66. 5) V, 10, 9.

jeden besonderen Zweck eine grössere Sorgfalt entfaltete. „Es ist aber oft vortheilhaft, an der festgesetzten und überlieferten Ordnung in der Rede etwas zu verändern; ja zuweilen ist dies das durchaus Passende, wie wir sehen, dass auch bei den Statuen und Gemälden in Haltung, Gesichtszügen, und Stellung Abwechslung erstrebt wird. Ein regelmässig aufrechtstehender (rectum) Körper möchte leicht aller Anmuth bar sein: denn das Antlitz müsste gradaus blicken, die Arme herabfallen, die Füsse geschlossen sein, und von oben bis unten wäre das Werk starr. Jenes Drehen und Wenden und, so zu sagen, Bewegen verleiht erst den Bildwerken eine gewisse Handlung. Deshalb werden die Hände nicht auf eine und dieselbe Weise geformt, und dem Gesicht verleiht man tausend Arten von Aussehen. In einigen Figuren erkennen wir Lauf oder Anstürmen, andere sitzen oder liegen; diese sind nackt, jene verhüllt; in andern ist beides gemischt. Was ist so verdreht und kunstreich durchgearbeitet, als jener Diskobol des Myron? Wenn nun aber jemand dieses Werk als zu wenig regelmässig missbilligen wollte, würde der nicht vom wahren Verständniss der Kunst entfernt sein, in welcher gerade jene Neuheit und Schwierigkeit noch ihr ganz besonderes Lob verdienen?“ So Quintilian [1]). Ein Werk, wie der Diskobol hat 154 also seine besondere Symmetrie, welche durch die Eigenthümlichkeit des Gegenstandes bedingt ist, eine andere ein Läufer, wie Ladas, wieder eine andere ein Faustkämpfer. Die veritas muss stets eine andere sein, und ebenso die Symmetrie; in der reichen Mannigfaltigkeit beider aber, verbunden mit einer sorgfältigen Berechnung je für den besonderen Zweck ist das Verdienst des Myron, ist sein Vorzug vor Polyklet begründet, dessen Werke trotz makelloser Reinheit, wie oben bemerkt wurde, paene ad unum exemplum gebildet schienen.

Die hohe Vortrefflichkeit des Myron ist durch die bisher behandelten Zeugnisse ausser Zweifel gesetzt; und wir könnten dadurch leicht verleitet werden, sein Verdienst zu überschätzen, kämen uns nicht zwei Urtheile zu Hülfe, welche unsere Anerkennung auf das richtige Maass zurückzuführen geeignet sind. Es sind dies die schon einigemale angeführten vergleichenden Urtheile des Cicero [2]) und Quintilian [3]). Ersterer nennt die Werke des Kanachos starr, die des Kalamis zwar hart, aber doch weicher als die des Kanachos, die des Myron noch nicht hinlänglich der Wahrheit genähert, aber doch so, dass man nicht anstehe, sie schön zu nennen; schöner endlich und nach seiner Meinung ganz vollendet findet er die Werke des Polyklet. In ähnlicher Reihenfolge stehen bei Quintilian Kallon und Hegesias, Kalamis, Myron, welchem im Verhältniss zu seinen Vorgängern zwar eine grössere Weichheit zuerkannt, sein Platz aber doch nur unter Polyklet eingeräumt wird. Bei der Würdigung dieser Urtheile in ihrem Verhältnisse zu denen des Plinius dürfen wir uns wohl erlauben, in Betreff ihrer Auctorität einen Unterschied zu machen. Plinius theilt uns aus seinen vortrefflichen Quellen (hier aus Varro, der indessen wieder aus griechischen Quellen schöpfte) ein wirkliches künstlerisches Kennerurtheil mit, die beiden Rhetoren halten sich mehr an das Urtheil des Kunstgeschmackes ihrer Zeit, mehr der ästhetischen, nicht streng künstlerisch gebildeten Kunstliebhaber. Daraus wird sich nun erklären, warum Cicero dem Myron die volle veritas noch nicht zu-

---

[1]) II, 13, 8. [2]) Brut. 18. [3]) XII, 10, 7.

erkennen will, während wir doch als das Hauptverdienst seiner Werke die lebensvollste Naturwahrheit erkannt haben. Wir zeigten, dass dieselbe auf der schärfsten Auffassung aller Bewegungen nach ihren strengen organischen Gesetzen be-
155 ruhte. Gerade damit aber mochte eine grosse Zartheit und Weichheit minder verträglich sein. Denn wenn freilich dem äusseren Sinne diejenige Behandlung der Oberfläche des Körpers am meisten schmeicheln wird, welche die Schärfen in den Uebergängen der Muskeln durch eine sorgfältige Berücksichtigung der nicht lebensthätigen Haut und der darunter liegenden Fetttheile vermittelt und ausgleicht, so verzichtete Myron vielleicht absichtlich auf diese Reize, um die scharf abgegrenzten Wirkungen eines einzigen Augenblickes auf alle bei der Bewegung betheiligten Glieder des Organismus ungeschwächt zur Anschauung zu bringen. Wie aber ein durch Süssigkeit verwöhnter Gaumen einen herben Wein verachtet, so musste ein durch die Weichheit praxitelischer Gebilde verwöhnter Kunstgeschmack an der Herbigkeit und Strenge eines Myron nothwendig Anstoss nehmen. Cicero selbst ist nicht ganz ohne Sinn für diese Vorzüge der älteren Kunst, wie er denn z. B. seine Freude an dem punischen Kriege des Naevius mit der an einem Werke des Myron vergleicht[1]. Aber seinen Zeitgenossen gegenüber wagt er kaum die Kunst eines Polyklet als in allen Beziehungen vollendet hinzustellen.

So hat sich uns denn aus diesen Betrachtungen ein ziemlich vollständiges Bild der künstlerischen Individualität des Myron ergeben, bestimmt genug, um ihn von seinen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern zu unterscheiden. Unter denselben scheint ihm noch am meisten Pythagoras verwandt gewesen zu sein, wie es schon der Wettstreit zwischen ihnen und das Vorwiegen athletischer Bildungen bei beiden andeutet. Auch wegen der Symmetrie wird dem einen, wie dem andern Lob gespendet; und mit Nachdruck haben wir auf die Naturwahrheit in den Werken beider Künstler hinweisen müssen. Gerade hierin aber zeigt sich, sobald wir dieselbe näher zu bestimmen suchen, eine Grundverschiedenheit in den Ausgangspunkten und Hauptrichtungen. Wir sprachen unsere Ansicht dahin aus, dass Pythagoras von dem Studium einzelner Theile, der Nerven, der Adern, des Haares ausgegangen, von der Betrachtung ihrer äusseren Erscheinung aber auf die Erforschung ihrer inneren Natur, ihres Zu-
156 sammenhanges unter einander hingeleitet worden, und dadurch erst zur Erkenntniss der richtigen Verhältnisse und der rhythmischen Verbindung der Theile gelangt sei: Myron scheint gerade den umgekehrten Weg eingeschlagen zu haben. Die Vernachlässigung des Haares kann uns als Fingerzeig dienen, dass eine blosse Nachahmung der Natur im Einzelnen für Myron nur geringen Werth hatte. Bei ihm ist es immer der scharf abgegrenzte Moment der Handlung, aus dem heraus sich das ganze Werk in allen seinen Theilen entwickelt. Zu diesem Zwecke musste der Künstler von der Beobachtung der Natur in ihrer lebendigen, bewegten Erscheinung ausgehen und im Stande sein, auch den flüchtigsten Moment in seinem Grundmotiv zu erfassen. Aber gerade je flüchtiger der Moment, desto mehr war für die künstlerische Benutzung desselben eine tiefe Kenntniss sowohl der Form an sich, als des Verhältnisses der Formen unter einander noth-

[1]) Brut. 19.

wendig, um dadurch das Mangelhafte der Beobachtung zu ergänzen. Daraus erklärt sich die Sorgfalt in der Symmetrie, daraus erklären sich auch die Epitheta doctus und operosus, welche Statius[1]) und Ovid[2]) dem Myron beilegen. Dennoch würde weder eine scharfe Beobachtungsgabe, noch eine gelehrte Geistesthätigkeit zur Herstellung so kühner, lebensvoller Gebilde hingereicht haben, hätte nicht Beides einen Einigungspunkt in einer noch höheren Geistesthätigkeit des Künstlers gefunden. Myron ist bereits frei von den letzten hemmenden Fesseln der früheren Kunstperiode und schafft aus der eigenen Phantasie. So durfte er es sogar wagen, über den Kreis des unmittelbar Wahrnehmbaren hinauszugehen, und die Gesetze des physischen Organismus auf Gestalten anzuwenden, die in der Wirklichkeit nie existirt haben. Ich meine seine Seedrachen: Wesen dieser Art können nur dadurch einen wahren, inneren Werth haben, dass, wie Schorn[3]) sagt, „der Beschauer sich von der Möglichkeit der Existenz so organisirter Geschöpfe überzeugt fühlt, weil er einen in allen seinen Theilen harmonischen Charakter vor sich hat . . . Solch eine Gestalt kann aber nicht durch mühselige Berechnung zusammengesetzt werden — sie ist ein Geschöpf der Phantasie und wird von ihr geboren wie durch Zauberkraft — aber die Phantasie darf nicht in leeren Träumen spielen, sie muss genährt sein von Erkenntniss und Anschauung aller lebendigen Dinge.“ 157

So haben wir die Kunst in den verschiedensten Richtungen ihrer höchsten Entwickelung zueilen sehen. Gefühlvollerer Ausdruck zeichnete die Werke des Kalamis, naturgemässere Durchbildung der Form die Werke des Pythagoras aus. Die Richtung des Myron können wir kaum anders als eine idealistische nennen. Nur hatte es sein Idealismus nicht mit geistigen Ideen, sondern mit körperlichen Kräften zu thun. Indem er aber den streng gesetzmässigen Wirkungen derselben auf den gesammten Organismus künstlerische Gestaltung verlieh, musste er sich über die Zufälligkeiten der Wirklichkeit erheben und Gebilde von einer höheren Wahrheit, man möchte sagen, Nothwendigkeit schaffen. Diese Eigenschaft aber ist es, welche ihnen auf den Namen von Idealen einen gegründeten Anspruch verleiht.

Jetzt war nur noch ein Schritt zur höchsten Vollendung zu thun übrig, nemlich: die erhabensten, göttlichsten Ideen der griechischen Welt in freien Schöpfungen der Kunst zu verkörpern. Diesen Schritt wagt der gewaltigste unter den Zeitgenossen des Myron, Phidias.

---

1) silv. IV, 6, 25. 2) A. A. III, 219. 3) Studien S. 273.

Dritter Abschnitt.

Die griechische Kunst in ihrer höchsten geistigen Entwickelung.

Phidias.*)

Phidias nannte sich in der Inschrift des Zeusbildes zu Olympia einen Athener von Geburt und Sohn des Charmides[1]. Da aber die Eleer seinen Nachkommen die Sorge für die Reinigung dieses Bildes erblich übertragen [158] hatten, und diese der Athene Ergane als ihrer Schutzpatronin opferten[2], ausserdem auch ein Neffe[3] des Phidias, Panaenos, Künstler war, so hat man geschlossen, dass die Kunst in seiner Familie erblich gewesen sei, und er durch dieselbe im Zusammenhange mit den alt-attischen Daedaliden gestanden habe. Doch wird er nicht, wie es wohl bei andern Künstlern vorkommt, Schüler seines Vaters genannt. Seine Lehrer waren vielmehr Hegias und Ageladas. Denn Hegias, den Zeitgenossen des Kritios und Nesiotes, können wir jetzt mit ziemlicher Sicherheit an die Stelle des unbekannten Hippias setzen, nachdem aus den Handschriften des Dio Chrysostomus[4] neben *ἵππου*, *ἵππου* auch die Lesart *ἤπου* bekannt geworden ist, welche deutlich auf *Ἡγίου* (*ΗΠΟΥ*, *ΗΓΙΟΥ* hinweist. Die Schule dieses seines Landsmannes mochte Phidias früh verlassen haben, angelockt durch den grösseren Ruhm des Argivers Ageladas, dem ja auch die ausgezeichnetsten unter seinen Zeitgenossen, Myron und Polyklet, ihre Bildung verdankten[5].

Ueber das Leben des Phidias haben wir mannigfache Nachrichten: doch lassen uns dieselben über den Beginn seiner Laufbahn fast ganz im Dunkeln, und beziehen sich meist nur auf die Zeit seiner höchsten Blüte und seines Endes, so dass sich erst von da aus ein Rückschluss auf den Anfang machen lässt.

Plinius[6] setzt den Phidias in die 83ste Olympiade, also in die Zeit unmittelbar nach Kimons Tode, in welcher Perikles die Geschicke des athenischen Staates ausschliesslich zu lenken begann. Mit ihm und durch ihn erhielt Phidias eine ähnliche bevorzugte Stellung auf dem Gebiete der attischen Kunst[7]. Damals mochte man an den Bau des Parthenon Hand anlegen, über welchen Phidias die Aufsicht führte. An dem Bilde für diesen Tempel arbeitete er Ol. 85, 2[8]; in dem folgenden Jahre, vielleicht am Feste der Panathenaeen, ward [159] es geweiht[9]. Später noch fällt die Vollendung des berühmtesten Werkes, des

---

*) O. Müller de Phidiae vita et operibus. Gott. 1827. Preller in der Hallischen Encyclopaedie III, 22, S. 165—203. [1]) Paus. V, 10, 2. [2]) Paus. V, 14, 5; vgl. VI, 26, 3. [3]) *ἀδελφιδοῦς*, wofür auch *ἀδελφὸς* gesetzt wird; vgl. Preller S. 165. [4]) or. LV, tom. II, p. 282 Reiske; vgl. die Ausgabe von Emperius. [5]) Schol. Arist. ran. v. 504. Suid. s. v. *Γελάδας*. Tzetzes Chil. VII, 154; VIII, 192. [6]) 34, 49. [7]) Plut. Per. 13. [8]) Euseb. h. a. vgl. Syncell. p. 198 A. [9]) Schol. Arist. pac. 604 aus Philochorus; vgl. fragm. p. 54 ed. Lenz et Siebelis. Die Verbesserung *ἐπὶ Θεοδώρου ἄρχοντος* anstatt *Πυθοδώρου* ist besonders durch Müller § 17 vertheidigt worden.

Zeus zu Olympia. Denn nach der Erzählung olympischer Periegeten hatte Phidias am Throne des Gottes die Figur des Pantarkes angebracht, wie er sich die Siegesbinde anlegt: Pantarkes aber siegte Ol. 86 unter den Knaben[1]. Gerade damals also wird Phidias an dem Bilde gearbeitet haben. Nur wenige Jahre später war es vollendet; denn schon Ol. 87, 1 ist Phidias wieder in Athen, und stirbt in demselben Jahre im Gefängnisse (s. unten).

Während sich nun gegen diese Sätze, so viel ich weiss, unter den Neueren kein Widerspruch erhoben hat, stehen sich hinsichtlich der Zeit der Geburt verschiedene Annahmen gegenüber. Müller[2] setzt dieselbe etwa in Ol. 73, und lässt die künstlerische Thätigkeit gegen Ol. 80 beginnen. Nach Thiersch's[3] Ansicht dagegen müsste Phidias schon um die Zeit der Schlacht bei Marathon berühmt gewesen und demnach etwa Ol. 67—68 geboren sein. Die Wahrheit scheint mir auch hier in der Mitte zwischen beiden Annahmen zu liegen.

Müller[4] zieht, um den schwächsten seiner Gründe zuerst anzuführen, die Nachricht in Betracht, dass Phidias anfangs Maler gewesen sei[5]. Da nun nach seiner Berechnung Polygnots Thätigkeit in Athen Ol. 79, 2 begann, so soll, durch dessen Ruhm oder geistige Bedeutung angeregt, Phidias ihm nachgeeifert haben. Ein historisches Zeugniss liegt für diese Behauptung nicht vor, sie hat also nur den Werth einer Vermuthung, welcher aber in unserem Falle die Wahrscheinlichkeit abgeht. Man könnte z. B. erwidern, dass Phidias, wäre er wirklich durch einen Polygnot in die Malerei eingeführt worden, sie nicht so bald mit der Bildhauerei vertauscht haben würde.

Einen zweiten Grund für seine Altersbestimmung will Müller[6] darin finden, dass die Lehrzeit des Phidias bei Ageladas nach Ol. 79, 3 falle. Aber auch diese Behauptung beruht nur darauf, dass Athen mit Argos im genannten Jahre ein Bündniss schloss und dass in Folge dessen ein regerer Verkehr entstanden sein müsse, welcher den Ageladas nach Athen geführt habe. Wollen wir einmal Vermuthungen aufstellen, so dürfen wir mit demselben Rechte behaupten: Ageladas möge Ol. 75, 4 nach Athen übergesiedelt sein, als dort auf Themistokles Rath Künstlern aller Art Abgabenfreiheit ertheilt ward, um für den Wiederaufbau der Stadt eine möglichst grosse Masse von Arbeitern und künstlerischen Kräften zu gewinnen[7]. Auch zwingt nichts zu der Annahme, dass Phidias gerade in Athen den Unterricht des Ageladas genossen habe. Er konnte z. B., während Attika von den Persern besetzt war, sich in Argos aufhalten. Diese Annahme suchte ich früher[8] durch eine Nachricht des Pausanias zu stützen, der zufolge Phidias ein goldelfenbeinernes Bild der Athene zu Pellene in Achaia vor den Athenebildern in Athen und Plataeae gearbeitet habe[9], indem ich daraus folgerte, dass dieses Werk eines der frühesten des Phidias gewesen sein müsse. Später hat zwar Preller[10] darauf aufmerksam gemacht, dass unter dem athenischen Bilde vielmehr die Parthenos, als die bald nach dem Perserkriege errichtete eherne Pallas Promachos zu verstehen sein möchte. Trotz dem aber werden wir durch die Athene von Plataeae, welche in Folge der Perserkriege geweiht war, wieder auf die frühere Zeit des Phidias zurückgeführt, und das

160

[1] Paus. V, 11, 3. [2] § 18. [3] Ep. Not. S. 29. [4] § 4. [5] Plin. 35, 54. [6] § 7. [7] Diod. XI, 43. [8] Art. lib. Gr. temp. p. 32. [9] Paus. VII, 27, 2. [10] S. 168.

Bild von Pellene liefert also mindestens den Beweis, dass Phidias schon in seinen jüngeren Jahren mit dem Peloponnes im Verkehr stand.

Ferner versucht Müller[1]) für seine Zeitbestimmung die Erzählungen von der Liebe des Pantarkes geltend zu machen. Dass er das Bild dieses Knaben am Throne des Zeus anbrachte, ist bereits erwähnt worden. Weiter wird aber berichtet, er habe den Namen des Pantarkes (*Παντάρκης καλός*) auf einem Finger des Zeus eingeschrieben; und eben daraus folgert Müller: eine solche Liebesleidenschaft, wie sie sich in dieser Inschrift offenbare, sei selbst nach griechischen Begriffen bei einem Greise unerhört und höchstens bei einem Manne von noch kräftigem Alter erklärlich. Aber schon Thiersch hat darauf hingewiesen, dass Müller diese Erzählungen von einem zu einseitigen Standpunkte aufgefasst habe. Zuerst müssen wir beachten, dass die Angaben über die In-
161 schrift sehr schwankend sind. Die Einen[2]) setzten sie auf den Finger des Zeus, Andere[3]) auf den Finger der Aphrodite Urania zu Elis, noch Andere[4]) auf den der Parthenos zu Athen. Unsere Gewährsmänner sind aus später Zeit, und schreiben meist ohne eigene Anschauung nach Hörensagen, Sophisten oder christliche Kirchenväter, welche letztere namentlich nach Thiersch's Bemerkung in den Nachrichten von den Ausschweifungen auch der berühmtesten „Heiden" unerschöpflich sind. Pausanias, der doch zweimal[5]) der Liebe zu Pantarkes Erwähnung thut, und also hinlängliche Aufforderung hatte, ein Wort über die Inschrift hinzuzufügen, schweigt von ihr gänzlich. Aber auch zugegeben, dass den Phidias noch etwas anderes, als die Begeisterung für die künstlerische Schönheit eines Knaben bewog, dessen Bild am Throne des Zeus anzubringen, so lässt sich doch immer daraus keine Altersbestimmung für den Künstler herleiten. Denn es fehlt auch sonst an Erzählungen nicht, welche griechische Greise selbst in sehr hohem Alter einer heftigen Liebe fähig zeigen. — Gedenken wir endlich der gewaltigen Schöpfungen aus den letzten Jahren eines Aeschylus, Sophokles, Pindar, so werden wir auch darin Müller nicht beistimmen können, dass er behauptet, ein Werk, wie der Zeus des Phidias, könne nur von einem Künstler in mannhaftem und noch kräftigem Alter geschaffen werden.

Die Gründe also, welche Müller beibringt, entbehren der beweisenden Kraft für die Annahme, dass Phidias erst Ol. 73 geboren sei. Noch dazu ist uns aber eine Angabe erhalten, welche geradezu dagegen streitet: die nemlich, dass Phidias auf dem Schilde der Parthenos sich selbst unter dem Bilde eines kahlköpfigen Alten (*πρεσβύτου φαλακροῦ*) dargestellt habe[6]); und wir müssen hier die Ansicht Thiersch's theilen, dass darin der einzige sichere Haltpunkt für eine Altersbestimmung des Phidias liege. Nach Müller aber wäre Phidias, als er dieses Bild machte, erst 50 Jahre alt gewesen, was mit Plutarch's Worten doch kaum in Einklang zu bringen ist. Freilich ist es aber auch nicht nothwendig, mit Thiersch an einen Siebziger zu denken, sofern nicht gewichtige Gründe
162 dazu zwingen. Als solche jedoch vermögen wir diejenigen, auf welche sich dieser Gelehrte stützt, nicht anzuerkennen. Sie sind von den Werken des

---

1) § 18. 2) Clem. Alex. Coh. p. 47 Potter. Suid. und Photius s. v. *Ῥαμνουσία Νέμεσις*. Arnob. VI, 13. 3) Phot. Lex. p. 482, 19. Libanius nach dem Schol. zu Clem. Alex. p. 115 ed. Klotz. 4) Gregor. Nazianz. Carm. iamb. 18, tom. II, p. 184 ed. Ven. 5) V, 11, 3; VI, 10, 6. 6) Plut. Per. 31.

Phidias hergenommen, welche er zum Andenken und aus der Beute des marathonischen Sieges gemacht haben soll. Auf das Unzuverlässige der Nachrichten über dieselben hat schon Müller[1] hingewiesen. Nur hätte er nicht behaupten sollen, dass in dieser Schlacht so gut wie keine Beute gemacht sei, während doch Plutarch[2] ausdrücklich berichtet, es sei dem Aristides die Bewachung derselben während und kurz nach der Schlacht übertragen worden. Herodot's Schweigen beweist dagegen nichts, da er auch von manchen andern Dingen, z. B. den Opfern und andern religiösen Feierlichkeiten, kein Wort meldet. Aber freilich muss es unseren Verdacht erregen, wenn von Pausanias auf diese marathonische Beute sechs, und noch dazu sehr bedeutende Weihgeschenke bezogen werden:

1) die Athene Promachos zu Athen: I, 28, 2.
2) eine grosse Statuengruppe zu Delphi: X, 10, 1.
3) goldene Schilde am Gebälk des delphischen Tempels: X, 19, 4.
4) das Schatzhaus der Athener zu Delphi: X, 11, 5.
5) der Tempel der Eukleia zu Athen: I, 14, 5.
6) Tempel und Statue der Athene Areia zu Plataeae: IX, 4, 1.

Um den Werth dieser Angaben zu bestimmen, müssen wir hier einen Sprachgebrauch in Betracht ziehen, welcher die strenge historische Wahrheit mehrfach beeinträchtigt hat, und uns auffordern muss, wo etwas auf die marathonische Schlacht bezogen wird, stets zu fragen, ob wir an die Schlacht selbst oder an die persischen Kriege im Allgemeinen zu denken haben. Dieser Sprachgebrauch ist alt: schon Aeschylus setzt, wie Pausanias[3] bemerkt, in seiner Grabschrift[4] seinen kriegerischen Ruhm nicht in die Theilnahme an den Schlachten bei Artemision und Salamis, sondern an dem Kampfe bei Marathon. Eben so finden wir bei Aristophanes, der gewiss dem allgemeineren Sprachgebrauch folgte, fast nie die salaminische, oft dagegen und fast consequent die marathonische Schlacht, marathonische Krieger, marathonische Zeit erwähnt, wo er nur im Allgemeinen von den Perserkriegen sprechen will. Dass aber auch zu 163 Pausanias Zeit dieser selbige Sprachgebrauch noch seine Geltung hatte, sehen wir recht deutlich, wenn er sagt[5]: der Tempel des Theseus sei gebaut „später als die Meder Marathon inne hatten“, obwohl er selbst durch die Erwähnung des Kimon und seines Zuges gegen Skyros die Zeit nach den Perserkriegen fest genug bestimmt. Dazu kommt noch die ausdrückliche Angabe des Pausanias: es scheine ihm, dass die Athener auf den marathonischen Sieg besonders stolz gewesen seien; und dies mag seinen guten Grund darin haben, dass sie diese Schlacht mit Ausnahme der Plataeer allein kämpften. Da Pausanias aus dem Munde des Volkes, der Exegeten u. a. seine Nachrichten schöpfte, so ist es schon an sich wahrscheinlich, dass der obige Sprachgebrauch seine Zuverlässigkeit vermindert; und dies wird noch mehr durch die einzelnen Beispiele bestätigt. Wenn er z. B. berichtet, der Tempel der Athene Areia zu Plataeae sei von dem Beuteantheil gebaut, welchen die Athener den Plataeern nach der Schlacht bei Marathon zuerkannt hätten, so wird sein Zeugniss durch

[1] § 9. [2] Arist. 5. [3] I, 14, 5. [4] Anall. I, p. 523. Anthol. 1, p. 81 ed. Jacobs. [5] I, 17, 6.

Plutarch[1]) aufgewogen, demzufolge die Plataeer nach der Schlacht von Plataeae 80 Talente als ἀριστεῖον erhielten, mit denen Tempel, Gemälde und das Bild der Göttin hergestellt worden seien. Dass ferner die goldenen Schilde zu Delphi mit Unrecht auf die marathonische Schlacht bezogen wurden, lehrt ihre bei Aeschines[2]) berührte Inschrift: „Die Athener von den Medern und Thebanern, als diese auf der Gegenpartei der Hellenen kämpften", wo die Erwähnung der Thebaner an Marathon zu denken verbietet. Auch bei der ehernen Pallas in Athen schwanken die Angaben. Demosthenes[3]), obwohl er von ἀριστεῖον spricht, wo er nur von Beuteantheil sprechen durfte, sagt doch wenigstens: die Stadt habe das Bild geweiht als ἀριστεῖον vom Kriege gegen die Barbaren[4]). Der Scholiast zu Aristides[5]) nennt sie aber geradezu nach den persischen Kriegen geweiht. Bei Erwähnung des athenischen Schatzhauses und des Tempels der Eukleia endlich bedient sich Pausanias gerade jener allgemeinen Ausdrucks-
164 weise, wie sie im Munde des Volkes gebräuchlich gewesen sein muss: X, 11, 5 ἀπὸ τῶν ἐς Μαραθῶνα ἀποβάντων, I, 14, 5 ἀπὸ Μήδων οἳ τῆς χώρας Μαραθῶνι ἔσχον. Auf keinen Fall konnte dieser Tempel, wie der zu Plataeae und die Pallas zu Athen, vor den Schlachten von Salamis und Plataeae geweiht sein, da gleichzeitig mit denselben Xerxes Athen und Plataeae zerstörte und plünderte. — So bleibt nur ein einziges Weihgeschenk, die grosse Statuengruppe von Phidias in Delphi, übrig, von welcher wir mit Bestimmtheit sagen können, dass sie wegen des Sieges bei Marathon aufgestellt ward, weil zu dieser Gruppe das Bild des Miltiades gehörte. Von ihr sagt Pausanias ausdrücklich, sie rühre ἀληθεῖ λόγῳ von dem Zehnten der Schlacht her. Dass aber selbst dieses Werk nicht sobald nach der Schlacht geweiht ward, scheint mir gerade das Bild des Miltiades zu beweisen. Denn es ist wenig wahrscheinlich, dass die Athener ihn in Delphi so hoch ehrten, während sie ihn zu Hause im Kerker gefangen hielten. Ich möchte also auch dieses Werk in diejenige Zeit setzen, in welcher das Andenken des Miltiades durch seinen Sohn Kimon wieder zu neuen Ehren gelangte, und in welcher auch in Athen Miltiades durch das Gemälde des Panaenos in der Poekile verherrlicht wurde.

Blicken wir jetzt auf die bisherigen Erörterungen zurück, so ergiebt sich, dass wir allen Schwierigkeiten am besten begegnen, wenn wir unseren Standpunkt gerade in der Mitte zwischen den Meinungen von Müller und von Thiersch nehmen, und unsere Ansicht dahin aussprechen, dass Phidias gegen Ol. 70 geboren war, und um die Zeit der Schlacht von Salamis in der Kunst thätig zu sein begann. Einige Jahre später, welche nöthig waren, um Athen aus dem Schutt erstehen zu lassen, konnte er dann an den wegen der Perserkriege geweihten Denkmalen beschäftigt sein. Als aber die Parthenos in Athen aufgestellt wurde, war er etwa ein Sechziger, auf welchen die Bezeichnung eines kahlköpfigen Alten recht wohl ihre Anwendung findet. Sein Tod aber fällt etwa in sein siebzigstes Lebensjahr[6]).

Doch, fahre ich mit den Worten Preller's[7]) fort, es ist viel wichtiger und

---

1) Arist. 20. 2) in Ctes. p. 70; 570 ed. Reisk. 3) de fals. leg. p. 428. 4) Vgl. adv. Timocr. p. 74; adv. Androt. p. 597. 5) p. 104 ed. Frommel. 6) Mit diesen Resultaten stimmt im Allgemeinen Welcker in seinen mündlichen Vorträgen, sowie auch Preller überein. 7) S. 166.

förderlicher, sich mit möglichster Lebendigkeit in die Zeit zu versetzen, in 165 welcher Phidias heranwuchs und als Künstler auftrat, als feste Zahlenbestimmungen zu versuchen, wo sich nun einmal nichts Festes bestimmen lässt. Danach hat Preller mit Glück versucht, die Kunstthätigkeit des Phidias in gewisse Perioden einzutheilen, und wir glauben also am besten zu thun, wenn wir die Resultate seiner Betrachtungsweise möglichst kurz und meist mit seinen eigenen Worten wiedergeben.

Dass schon Themistokles bei seiner praktischen Aufgabe der Wiederherstellung der Stadt auch auf deren Verschönerung ausdrücklich Rücksicht genommen habe, wird nicht besonders gemeldet. Dass ein Theil der Tempel, ihrer Bilder u. s. w. zugleich mit der Stadt erneuert werden musste, versteht sich freilich von selbst. Ein bestimmtes Streben jedoch, Athen auch durch die Kunst zu verherrlichen, tritt erst bei Kimon deutlich hervor. Ihm war es aber besonders darum zu thun, das Andenken an die glorreichen Ereignisse der letzten Vergangenheit, die Schlachten bei Marathon, Salamis, Plataeae, auf alle Weise festzuhalten und zu beleben. Schlachten und Siege der Athener, mythische mit den historischen verflochten, sind es, welche damals an öffentlichen Werken vorzugsweise zur Darstellung kommen. So werden wir denn auch von den Werken des Phidias diejenigen, welche eine Beziehung auf die Perserkriege haben, mit einiger Sicherheit auf die Periode des Kimon beziehen dürfen, namentlich das delphische Weihgeschenk, die Statue der Promachos, ausserhalb Attika die Athene zu Plataeae.

Nach Kimon folgte die noch weit glänzendere Staatsverwaltung des Perikles. Unter ihm nahm die Kunst bald eine ganz freie und unabhängige Stellung, wobei es, wie bei der Politik des Perikles, auf etwas rein und ausschliesslich Attisches abgesehen war, Wiederherstellung der noch zertrümmerten Heiligthümer im Sinne der neubelebten Kunst, Verzierung vor Allem der Burg als des sacralen Mittelpunktes von Athen und Attika, Darstellung und Ausbildung des Atheneideales nach allen Seiten und Beziehungen, als derjenigen Religion, in welcher sich das geistige, historische und selbst das materielle Leben des attischen Staates und Volkes nach seiner idealen Begründung am meisten gesammelt fand. Durch eine Reihe der grossartigsten Bauunternehmungen entstand damals ein Leben, welches alle Kräfte vom Handwerker bis zum voll- 166 endetsten Künstler in Anspruch nahm[1]). Phidias aber stand in dieser Periode in der Blüthe seiner Thätigkeit und seines Ansehens, und durch sein persönliches Verhältniss zu Perikles ward er die Seele aller dieser Unternehmungen[2]). So müssen wir denn in diese Periode nicht allein den grössten Theil der in Attika aufgestellten und dem Phidias namentlich zugeschriebenen Werke versetzen, sondern es gebührt ihm auch ein grosser Antheil des Ruhms aller der grossen perikleischen Bauten. Namentlich aber werden wir die reichen plastischen und statuarischen Verzierungen des Parthenon, wenigstens nach Erfindung, Zeichnung und Anordnung, als Werke des Phidias betrachten dürfen, wenn er auch bei der Ausführung so ausgedehnter Arbeiten sich fremder Hülfe bedienen musste.

---

[1]) Plut. Per. 12. [2]) ib. 13; 31.

Eine dritte Epoche des Phidias wird uns endlich durch seinen Aufenthalt in Elis bezeichnet. Hier handelt es sich um die Darstellung des olympischen Zeus in aller seiner Macht und Herrlichkeit, eines in demselben Sinne specifisch hellenischen Ideales, wie Athene ein attisches war. — Sein dortiges Auftreten scheint nicht weniger glänzend gewesen zu sein, als in Athen. Er kam nicht allein, sondern mit einer Reihe seiner vorzüglichsten Schüler[1]), so dass die attische Kunst plötzlich dorthin versetzt zu sein scheint. Man bewirbt sich um Werke von ihm und seinen Schülern[2]), man erbaut ihm von Staatswegen eine Werkstatt, die noch zu Pausanias Zeit gezeigt ward[3]), seine Nachkommen erhalten als Ehrenamt die Sorge für die Reinigung des Zeusbildes[4]); ihm selbst aber wird in Olympia gestattet, was ihm in Athen verweigert worden sein soll[5]), nämlich seinen Namen unter das Bild des höchsten Gottes Griechenlands zu setzen[6]). Alles dieses zusammengenommen zeigt uns, dass er mit Ehren empfangen und ebenso mit Ehren entlassen worden sein muss. Diese Um- 167 stände aber müssen wir vor Augen behalten, wenn wir die Nachrichten über die letzte Lebenszeit des Künstlers richtig verstehen wollen.

Es ist uns bestimmt überliefert, dass Phidias zu Athen wegen Unterschleifes angeklagt ward, den er sich bei der Verfertigung der Athene Parthenos habe zu Schulden kommen lassen. Nach einem Auszuge aus Philochorus beim Scholiasten des Aristophanes[7]) könnte es nun scheinen, dass dieser Process vor die Zeit der Anwesenheit in Elis falle, dass Phidias als Verbannter nach Elis gekommen sei, und dass sich ein ähnlicher Process in Elis wegen Veruntreuung des für das Zeusbild bestimmten Goldes noch einmal wiederholt habe[8]). Allein ausser den aus seiner dortigen Stellung hergenommenen Gründen spricht dagegen auch die Natur seines attischen Processes[9]). Derselbe war fast noch mehr gegen Perikles, als gegen Phidias gerichtet. Um das Ansehen des Perikles zu untergraben und ihn schliesslich selbst zu stürzen, griffen seine Gegner zunächst die mit ihm engverbundenen Freunde, den Phidias, Anaxagoras, sowie die Aspasia an. Aber auch das wagte man erst spät, kurz vor dem Beginn des peloponnesischen Krieges: ja diese Processe werden sogar als der Grund angeführt, weshalb Perikles den Ausbruch dieses Krieges, den er bis dahin gehemmt, nun beschleunigte. Dies geschah aber nicht sowohl bald nach der Vollendung des Parthenos, als nach der Vollendung des Zeus, Ol. 87, 1. In diesem Jahre aber scheint Perikles über die sämmtlichen unter seinem Vorstande auf der Burg ausgeführten Werke Rechenschaft abgelegt zu haben[10]), so dass auch deshalb eine frühere Verhandlung über die Athene nicht wohl angenommen werden darf.

---

1) Panaenos war sogar *συνεργολάβος* (Strabo VIII, p. 354), an dem Contracte betheiligt, der wegen der Arbeit abgeschlossen ward. Colotes, Phidiae discipulus et in faciendo Iove Olympio adiutor: Plin. 35, 54. Alkamenes liefert die Statuen für den hinteren Giebel des Tempels: Paus. V, 10, 8. 2) Erwähnt werden zu Elis eine Aphrodite Urania von Phidias; ebendaselbt eine Athene von ihm oder Kolotes; zu Kyllene ein Asklepios von Kolotes; ferner Gemälde des Panaenos zu Elis. 3) V, 15, 1. 4) Paus. V, 14, 5. 5) Cic. Tusc. I, 15. 6) Paus. V, 10, 2. 7) Pac. v. 605. 8) Bei Seneca Controv. VIII, 2 handelt es sich blos um ein erdichtetes Thema zu Redeübungen. 9) Am ausführlichsten handeln über denselben Plutarch Per. 31 und Diodor XII, 39 flgd., der aus Ephorus schöpft. 10) wie Heyne (Ant. Aufs. I, S. 197) und Sillig (p. 338), wohl mit Grund vermuthen. Valerius Max. III, 1 ext. indessen spricht nur von den Propyläen.

Der Process hatte folgenden Verlauf: Menon, ein früherer Hülfsarbeiter des Phidias, liess sich von den Feinden des Perikles bereden, als Schutzflehender an dem Altar auf dem Markte vom Volke Sicherheit für eine Anklage gegen Phidias zu erbitten. Sie lautete auf Veruntreuung eines Theiles des Goldes, welches dem Phidias für das Bild der Parthenos anvertraut war. Allein Phidias 168 hatte auf Perikles Rath den Goldschmuck des Bildes so eingerichtet, dass er abgenommen und nachgewogen werden konnte. Obwohl er sich nun auf diese Weise rechtfertigte, so hatte sich doch der Hass gegen ihn so gesteigert, dass man eine zweite Anklage auf Gotteslästerung einzubringen wagte, deren er sich schuldig gemacht, indem er sein eigenes Bild und das des Perikles auf dem Schilde der Göttin angebracht habe. Er ward in den Kerker geworfen und starb dort an einer Krankheit oder, wie Andere sagten, an Gift, das ihm die Feinde des Perikles beigebracht haben sollten, um diesem daraus einen neuen Vorwurf zu machen. Seinem Angeber Menon aber wurde vom Volke Abgabenfreiheit ertheilt und den Strategen eine besondere Fürsorge für seine persönliche Sicherheit zur Pflicht gemacht.

Ehe wir nun zur Beurtheilung des riesenhaften Fortschrittes übergehen, welcher in der Kunst durch den Genius des Phidias bewirkt wurde, wird es gut sein, dass wir uns zuvörderst mit den einzelnen Werken bekannt machen, so weit wir von ihnen Kenntniss haben. Wir befolgen dabei die auch früher beobachtete Ordnung nach den Gegenständen der Darstellung, und beginnen daher sogleich mit einem der letzten, aber auch mit dem gewaltigsten Werke.

Der Zeus zu Olympia.

Die ausführliche Beschreibung, welche uns Pausanias[1]) von diesem Bilde hinterlassen hat, ist Veranlassung geworden, dass sich die neueren Forscher vorzugsweise mit diesem Werke des Phidias beschäftigt haben. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, ihre Ansichten, die zuweilen auf sehr unhaltbaren Voraussetzungen beruhen, hier sämmtlich anzuführen und zu prüfen. Das grosse Werk von Quatremère de Quincy: Jupiter Olympien hat sein Hauptverdienst in den Erörterungen über die Technik. Unter den Neueren verweise ich, ausser auf Preller, auch auf Rathgeber[2]), welcher in vielen Punkten von Schubart[3]) gründlich widerlegt worden ist. Dort finden sich auch über die frühere Literatur ausführliche Nachweisungen. Meine eigene Ansicht habe ich bereits in den Annalen des archaeologischen Instituts[4]) ausgesprochen, und zugleich einen, wenn auch nur ganz skizzenhaften, Reconstructionsversuch der grösseren Deut- 169 lichkeit wegen hinzugefügt. Ich habe daher hier nur das Wesentliche zu wiederholen, wobei ich natürlich von der Beschreibung des Pausanias ausgehe.

„Es sitzt der Gott auf einem Throne, aus Gold gebildet und Elfenbein. Ein Kranz ruht auf seinem Haupte aus künstlichen Oelzweigen. In der Rechten hält er die Nike, auch sie aus Gold und Elfenbein; sie trägt eine Siegesbinde und auf dem Haupte einen Kranz. In der Linken des Gottes ruht das Scepter, mit allen Arten von Metallen geschmückt. Der Vogel, der auf dem Scepter sitzt, ist der Adler. Von Gold sind auch die Sohlen des Gottes und der Mantel

---

[1]) V, 12. [2]) in der Hallischen Encyclopaedie III, 3, S. 256—293. [3]) in der Ztschr. f. Altw. 1849, S. 385 flgd. [4]) 1851, p. 108 sqq.

ebenfalls; in den Mantel sind aber Figürchen und Blumen, nämlich Lilien, eingelegt.“ In dieser Beschreibung ist der Zeustypus im Ganzen als bekannt vorausgesetzt: das Verdienst, welches sich Phidias um die Feststellung desselben erwarb, werden wir später würdigen. In der äusseren Darstellung verdient zuerst der Kranz aus Oelzweigen Beachtung, welcher dem Zeus offenbar mit Bezug auf den in den olympischen Kampfspielen ertheilten Siegespreis gegeben war. Ebenso wird er durch die Nike in der Rechten als oberster Sieger der Götter bezeichnet. Nach eleischen Münzdarstellungen[1]) war diese dem Gotte zugewandt, gewiss aber nicht, um ihn mit der Binde zu schmücken, sondern, gleichsam seines Winkes gewärtig, um den olympischen Kämpfern ihren Lohn zu ertheilen. Dass der Vogel auf dem Scepter der Adler war, versteht sich eigentlich von selbst; weshalb Schubart vermuthet, es sei ursprünglich nicht der Name desselben, sondern der Stoff, aus dem er gebildet war, nämlich Gold, angegeben gewesen[2]). Bei den Verzierungen des Gewandes haben wir ζῴδια von Figuren lebender Wesen, darunter möglicher Weise auch menschliche Figuren, im Gegensatze zu den Blumen zu verstehen. Das diese letzteren Lilien gewesen seien, ist von Preller bezweifelt worden, der an ihre Stelle Frühlingsblumen (ἀνθῶν τὰ ἠρινά anstatt κρῖνα) setzen will. Doch scheint nach den Bemerkungen Schubarts[3]) für diese Veränderung nicht genügende Nöthigung 170 vorhanden zu sein. Uebrigens haben wir uns diesen Schmuck buntfarbig zu denken[4]), wahrscheinlich emaillirt, so wie den am Scepter als eingelegte Metallarbeit.

Von dem Throne sagt Pausanias im Allgemeinen, er sei bunt von Gold und Steinen, bunt auch von Ebenholz und Elfenbein. Die Vertheilung dieser Stoffe im Einzelnen giebt er nicht an. Wenn er dagegen ferner berichtet: Figuren seien an dem Throne in Malerei dargestellt und plastische Werke daran angebracht, so ergiebt sich aus der weiteren Beschreibung, dass die Gemälde nur auf einen Theil beschränkt und, wie wir sehen werden, für diesen besonders berechnet waren. Von den Theilen des Thrones nennt Pausanias zuerst die Füsse. „Vier Niken in der Haltung von Chortänzerinnen sind an jedem Fusse des Thrones, zwei andere an dem unteren Theile jedes Fusses.“ Hier ist die natürlichste Anordnung, dass die vier oberen rings um die vier Seiten des freistehenden Fusses vertheilt waren, die unteren an den zwei nach aussen gekehrten Seiten. „Zwischen den Füssen des Thrones aber sind vier Querriegel, je einer von einem Fusse zum andern durchlaufend.“ Der Platz, den wir denselben anweisen können, muss nothwendig zwischen der oberen und unteren Ordnung der Siegesgöttinnen sein. Dass wir nicht die Schwingen des Sessels, die Querhölzer unmittelbar unter dem Sitzbrett, zu verstehen haben, lehrt uns die Folge; denn es heisst: „auf dem Querriegel dem Eingang gegenüber sind sieben Figuren, da die achte, ich weiss nicht auf welche Weise, verschwunden ist.“ Diese Figuren, auf die Schwinge des Stuhls gesetzt, würden durch die

---

[1]) Müller u. Osterley. I, Taf. 20, n. 103. [2]) S. 390. Er betrachtet ὁ ἀετὸς als Glossem zu ὄρνις, welches in den Text gekommen, während χρυσοῦ wegen der unmittelbaren Wiederholung dieses Wortes am Anfange des folgenden Satzes ausgefallen sei. [3]) in der Ztschr. f. Altw. 1847, S. 229. [4]) Deshalb leistete nach Strabo VIII, p. 354 der Maler Panaenos gerade bei diesem Theile dem Phidias thätige Hülfe.

Schenkel und den Mantel des Gottes dem Auge des Beschauers entzogen worden sein. Nehmen wir dagegen an, die Füsse und der Mantel seien in ähnlicher Weise angeordnet gewesen, wie z. B. in der Verospischen Statue[1]), dass nämlich die Füsse nahe bei einander standen, der Mantel, unten etwas gesammelt, nicht bis zur Fusssohle herabfiel; nehmen wir dazu, dass die Füsse des Gottes auf einem Schemel standen: so bleibt der Querriegel in der halben Höhe des Thrones, d. i. zwischen den vier und den zwei Niken, für den Beschauer fast ganz frei, und acht Figuren konnten sehr wohl dort Platz finden, namentlich 171 wenn noch mehrere, wie Pantarkes als *ἀναδούμενος*, in ruhiger Stellung gebildet waren. Die Figuren selbst stellten die alten Kampfarten dar, wahrscheinlich die acht, welche von den Eleern zuerst eingeführt waren[2]). — „Auf den übrigen Querriegeln ist die Schaar dargestellt, welche mit Herakles gegen die Amazonen kämpfte. Die Zahl der Kämpfenden beträgt auf beiden Seiten zusammen neun und zwanzig; und unter den Bundesgenossen des Herakles befindet sich auch Theseus.“ Es kommen somit auf jede Seite 9—10 Figuren, welche, in ähnlicher Weise componirt, wie die Friese von Phigalia und Halikarnass, auch wenn wir nicht durch Pferde den Compositionen grössere Ausdehnung geben wollen, einen Streifen füllen, dessen Länge das Fünf- bis Sechsfache seiner Höhe beträgt.

Bei den nun folgenden Theilen häufen sich die Schwierigkeiten der Erklärung; Pausanias sagt: „Nicht die Füsse allein tragen den Thron, sondern auch Säulen, *ἴσοι τοῖς ποσὶ*, welche zwischen den Füssen stehen.“ Ob die Säulen den Füssen an Zahl, an Höhe, an Stärke gleich waren, werden wir erst nach dem Folgenden beurtheilen können. „Es ist aber nicht möglich, so unter den Thron zu treten, wie wir z. B. in Amyklae in das Innere des Thrones hineingegangen sind. Denn in Olympia hindern nach Art von Mauern construirte Schranken daran.“ Die Anordnung derselben hat bisher sämmtlichen Erklärern die grössten Schwierigkeiten bereitet. Nach der Stelle, welche sie in der Beschreibung einnehmen, mussten sie sich am Throne selbst, nicht in dessen Umgebung, befinden. Denn nach ihnen spricht Pausanias von der Rücklehne, dem Schemel, und geht dann erst zur Basis und deren Umgebungen über. Erinnern wir uns jetzt, dass an dem unteren Ende der Füsse sich nur zwei Siegesgöttinnen, wahrscheinlich an den äusseren Seiten, befanden, so wird sich für die Schranken kein passenderer Platz ermitteln lassen, als zwischen dem unteren Theile der Füsse.

Ehe wir jedoch über die Anordnung des Ganzen weiter sprechen, werfen wir einen Blick auf die Composition der Gemälde, mit denen Panaenos diese Schranken schmückte. Da die vordere Seite durch die Füsse des Gottes und 172 den Schemel zum grössten Theil verdeckt und mit einfacher blauer Farbe angestrichen war, so vertheilen sich diese Gemälde auf die übrigen drei Seiten ohne Schwierigkeiten folgendermassen:

I. 1. Herakles, der dem Atlas die Last des Himmels abzunehmen bereit ist.
2. Theseus und Peirithoos.
3. Hellas und Salamis mit dem Schiffsschnabel in der Hand.

---

[1]) Müller u. Oest. II, 1, n. 7. [2]) Vgl. V, 8, 6. Ueber die folgenden Worte des Pausanias *οὐ γὰρ* bis *Φειδίου*, vgl. Schubart S. 392 flgdd.

II. 1. Herakles im Kampfe mit dem Löwen von Nemea.
2. Des Aias Frevel an Kassandra.
3. Hippodamia mit ihrer Mutter.

III. 1. Herakles, der zur Befreiung des gefesselten Prometheus erscheint.
2. Achilleus, der die sterbende Penthesilea emporhält.
3. Zwei Hesperiden mit den Aepfeln.

So haben wir auf jeder Seite drei Gruppen, eine jede von zwei Figuren, und wir dürfen demnach wohl annehmen, dass der Raum auch architektonisch in derselben Weise gegliedert gewesen sein wird. Auf dieser wandartigen Verkleidung ruhten alsdann die Querriegel, gleichsam wie ein Gebälk oder Fries auf einer Mauer. Und erst auf diesen erhoben sich die Säulen, in gleicher Reihe mit den oberen Siegesgöttinnen, welche die Füsse des Thrones im engsten Sinne bilden, während alle Theile darunter in gewisser Weise als Basis dieses Säulenbaues betrachtet werden können. Die Zahl der Säulen scheint sich aber nach den Gemälden der Schranken bestimmen zu müssen, indem am natürlichsten zwei auf jeder Seite, je eine über der Scheidelinie zweier Gemälde, angenommen werden.

Auf den ersten Blick mögen uns diese Schranken in solcher Anordnung etwas fremdartig erscheinen. Aber dieser Eindruck wird sich mildern, wenn wir bedenken, dass dieser Thron nicht ein einfacher Stuhl, sondern eben der Thron des Zeus war, welcher, wie ein zu grossen Feierlichkeiten bestimmter Königssitz, einen festen Stand und daher eine solidere architektonische Construction haben muss. Sodann aber dürfen wir die Art der Ausführung nicht unberücksichtigt lassen. Pausanias sagt, diese Schranken seien nach Art von Mauern construirt gewesen. Der Eindruck, den sie auf den Beschauer hervor-
173 brachten, war also wesentlich verschieden von dem der andern Theile des Thrones. Der Grund ist einfach und klar: überall sehen wir runde, mehr oder weniger erhaben gearbeitete Figuren und Verzierungen, hier dagegen Gemälde. Die blaue Farbe (κύανον), welche auf der Vorderseite allein angewendet, auch auf den andern Seiten den Grund der Figuren bilden mochte, giebt eine gewisse Tiefe, und lässt die aus Gold, Elfenbein und Ebenholz gearbeiteten Theile stark hervorspringen. Die Figuren der Gemälde, nach dem Style der damaligen Zeit ohne Schatten, nur in Contouren, die mit einfachen Tinten ausgefüllt waren, mussten ebenfalls den erhabenen Theilen in dem Gewicht der Wirkung nachstehen. So werden die Schranken in ihrer Gesammtheit mehr den Eindruck eines gemalten Vorhangs, einer leichten Verkleidung, als einer schweren Architektur hervorgebracht haben. Ja, vergleichen wir nur einmal beispielsweise den Restaurationsversuch Quatremère's, so werden wir in demselben sogar den Mangel dieser Schranken empfinden, indem er mit seinen isolirten Füssen, Säulen, Querriegeln, durch die man nach allen Seiten durchblickt, mehr an ein Baugerüst erinnert, als an einen würdigen Sitz für den König der Götter.

Wir holen jetzt ein bisher übergangenes Stück in der Beschreibung des Pausanias nach: „Auf jedem der vorderen Füsse liegen thebanische Knaben von Sphinxen geraubt, und unter den Sphinxen tödten Apollo und Artemis mit ihren Geschossen die Kinder der Niobe.“ Voraus bemerken wir, dass über den Siegesgöttinnen und Säulen sich die Schwingen befinden mussten, welche die Füsse unter einander verbanden und das Sitzbrett trugen. Sodann ist namentlich

durch die Vergleichung eleischer Münzen als sicher anzunehmen, dass der Thron Armlehnen hatte. Diese aber setzen eine Stütze voraus, welche in gewisser Weise die Fortsetzung der vorderen Füsse nach oben bildete. Dadurch ist für die Vertheilung der von Pausanias erwähnten Sculpturen eine doppelte Möglichkeit gegeben: entweder bildeten die Sphinxe die Stütze der Lehnen, und alsdann bleibt für die Niobiden nur Raum auf den Seitenschwingen; oder die Niobiden sind an den Stützen der Armlehnen angebracht und die Sphinxe ruhen auf denselben in der Weise von Akroterien. Eine völlig gesicherte Entscheidung lässt sich hier nicht geben. Der Ausdruck ὑπὸ τὰς σφίγγας würde am besten auf den zweiten Fall passen. Allein es ist nicht abzusehen, wie die Niobiden 174 auf den Stützen der Armlehnen genügenden Raum finden konnten, während die Schwingen die erwünschten Maasse darbieten. So können wir wohl zufrieden sein, mit den Worten des Pausanias nicht in directen Widerspruch zu gerathen, sofern wir die Niobiden zwar nicht gerade unter die Sphinxe, aber doch auf einen tiefer gelegenen Raum, die Schwingen, versetzen.

Von der Rücklehne des Thrones erfahren wir nur, dass Phidias auf dem obersten Theile des Thrones über dem Haupte des Gottes einerseits die Chariten, andererseits die Horen, je zu drei bildete. Eben so kurz behandelt Pausanias den Fussschemel. Es befanden sich „daran goldene Löwen und des Theseus Schlacht gegen die Amazonen in Relief, die erste Heldenthat der Athener gegen Nicht-Stammesgenossen.“ Dass auch die Löwen nur in Relief gebildet sein sollten, ist für mich nicht so ausgemacht, als es Schubart[1]) behauptet, da in den Worten λέοντάς τε χρυσοῦς καὶ Θησέως ἐπειργασμένην ἔχει μάχην der Singular ἐπειργασμένην keineswegs mit Nothwendigkeit sich auch auf λέοντας zu beziehen braucht. In künstlerischer Hinsicht sind gewiss rundgearbeitete Löwen als Stützen des Schemels vorzuziehen.

Endlich folgt in der Beschreibung die Basis, welche den Thron und die übrige Ausschmückung des Gottes trug. Hier wäre es besonders erwünscht, einigermassen das Verhältniss ihrer Höhe zu der des Bildes bestimmen zu können, weil davon ein grosser Theil der Gesammtwirkung abhängen musste. Pausanias hilft uns hier nur mittelbar auf die Spur, indem er die Figuren aufzählt, welche sich an der Basis fanden. Sie ordnen sich mit Nothwendigkeit in folgender Weise:

D	B	A	C	E
	1. 2. 3.	2. 1. 3.	3. 2. 1.	

A im Centrum, Aphrodite aus dem Meere aufsteigend, begleitet von Eros und Peitho.

D E an den Enden, Helios und Selene, die als Schlussgruppen grösserer Göttervereine öfter wiederkehren[2]).

B C zwischen Centrum und Enden, 175

B	C
1. Zeus und Hera.	1. Poseidon und Amphitrite.
2. [Hephaestos und] Charis.	2. Athene und Herakles.
3. Hermes und Hestia.	3. Apollo und Artemis.

[1]) S. 406. [2]) Jahn Beiträge, S. 79 flgdd.

Um zu dieser streng gesetzmässigen Anordnung zu gelangen, ist es nur nöthig, unter B2 den Namen einer männlichen Gottheit zu ergänzen. Dies rechtfertigt sich aber durch den Text des Pausanias, indem die Worte Ἥρα, παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις grammatisch unrichtig sind, wenn wir αὐτὸν nicht auf einen jetzt ausgefallenen Götternamen beziehen wollen. — Eine Composition, welche durch einen so strengen Parallelismus ihrer Glieder verbunden ist, kann nicht zerrissen und auf verschiedene Seiten der Basis vertheilt werden, zumal da Pausanias von den letzten Figuren sagt, sie ständen ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι. Der Raum, den sie einnahm, musste also sehr breit bei verhältnissmässig geringer Höhe sein. Da nun nach den Maassen des Tempels die Basis kaum um vieles breiter sein konnte, als der Thron selbst, so können wir ihr auf keinen Fall die Höhe geben, welche wir als die gewöhnliche bei stehenden Figuren kennen, nämlich etwa $^1/_3$ bis $^1/_2$ derselben. Vielmehr muss sie den Eindruck einer Stufe gewährt haben, von welcher der Gott, wenn er sich hätte erheben können, mit Bequemlichkeit herabgestiegen sein würde.

Die Maasse des ganzen Bildes hatte nach Strabo[1]) Kallimachos in iambischen Versen angegeben. Pausanias aber missbilligt es, darüber Berechnungen anzustellen[2]), da ja der Gott selbst seine Billigung ausgesprochen habe, indem er auf die Bitte des Phidias um ein Zeichen einen Blitz vor dem Bilde habe niederfahren lassen, wo noch zu Pausanias Zeiten eine eherne Hydria zum Andenken aufgestellt war. Hygin und Philo sprechen von 60 Fuss, Andere sogar von 100 Fuss oder Ellen[3]). Allein der ganze Tempel mit Dach und, wie es scheint, mit Sockel hatte nach Pausanias[4]) nur eine Höhe von 68 Fuss; der 176 innere Raum nach den neueren Berechnungen[5]) nur von etwa 46 Fuss; die des Bildes mussten also noch geringer sein. Wollen wir nun die Verhältnisse annähernd bestimmen, so wird es nicht unangemessen erscheinen, wenn wir der Basis und dem Schemel etwa die Höhe geben, die der Mensch von seiner Länge verliert, wenn er sich auf einen hohen Sessel niedersetzt, d. i. ungefähr ein Sechstel. Wäre nun Zeus stehend 42 Fuss hoch, so würde er beim Sitzen sieben Fuss niedriger sein, von denen wir vier auf die Basis, drei auf den Schemel vertheilen können. Hätte sich aber der Gott auf der Basis stehend emporrichten können, so hätte er die Höhe des Tempels, nämlich 46 Fuss, gehabt. So erklärt sich auch der Vorwurf, den nach Strabo[6]) Einige dem Phidias darüber machten, dass es scheine, als werde der Gott, wenn er sich aufrichte, das Dach abdecken müssen. Natürlich machen die hier aufgestellten Zahlen keinen Anspruch auf genaue Wahrheit, wie es denn überhaupt rathsam erscheint, nicht zu sehr in Einzelheiten einzugehen, wo unsere Quellen kaum so weit reichen, uns ein Bild in allgemeinen Zügen zu entwerfen. Eben so wenig wage ich, über die künstlerisch-poetischen Ideen, welche der Wahl des Bilderschmuckes zu Grunde liegen mochten, eine Meinung zu äussern, wenn auch die Hoffnung nicht aufgegeben werden darf, dass es einst noch gelingen werde, wenigstens den leitenden Gedanken der Composition zu erforschen.

---

[1]) VIII, p. 354. [2]) So verbindet Schubart S. 406, mit Beseitigung der Worte ἐπεὶ καὶ τὰ bis δόξα als eines Glossems, welches vom Rande in den Text gekommen sei. [3]) Hygin. fab. 223. Philo de sept. orb. spect. ed. Orelli, p. 12. Vibius Sequester bei Orelli, p. 142; und ebend. S. 145. [4]) V, 10, 3. [5]) Expéd. scientif. de Morée T. I, pl. 62 sqq. [6]) VIII, p. 353.

Ein aus vielen Theilen und verschiedenen Stoffen zusammengesetztes Bild ist schon an sich Unfällen leichter ausgesetzt, als ein einfaches Erz- oder Marmorwerk. Noch dazu aber war die Altis, wo der Zeus aufgestellt war, durch Feuchtigkeit und häufigen Temperaturwechsel berüchtigt, der Zeus also noch besonderer Schutzmittel dagegen bedürftig. Nach Pausanias und Andern[1]) bediente man sich dazu des Oeles. Dass aber das Bild mit Oel übergossen worden wäre, oder dass Verdunstung von ringsherum ausgegossenem Oele den nöthigen Schutz gewährt haben sollte, beruht gewiss auf irriger Vorstellung. Vielmehr scheint Schubart[2]) das Richtige getroffen zu haben, wenn er behauptet, dass der hölzerne Kern des Bildes mit Oel getränkt worden sei: denn dieser sei vor Allem 177 zu schützen gewesen, wenn nicht das Elfenbein, auf welches an sich die Witterung einen geringeren Einfluss ausübt, durch Werfen und Springen der Unterlage ebenfalls Risse habe bekommen sollen. Für das Oel, welches bei den öfter wiederkehrenden Benetzungen herabfliessen musste, befand sich eine eigene Vorrichtung, wie Schubart meint, nicht auf dem Boden des Tempels, sondern auf der oberen Fläche der Basis. Pausanias sagt davon: der Boden vor dem Bilde sei mit schwarzem Marmor belegt; um diesen herum aber laufe eine Leiste von weissem parischen Marmor, um die weitere Ausbreitung des Oels zu verhindern. Trotz dieser Vorkehrungen und der Sorge der Phaedrynten war indessen schon 50—60 Jahre nach Phidias das Elfenbein aus seinen Fugen gegangen. Die Restauration wurde aber damals von dem messenischen Künstler Demophon so geschickt ausgeführt[3]), dass in der späteren Zeit keine weiteren Klagen über ähnliche Beschädigungen laut werden.

Ueber die spätere Geschichte des Zeusbildes genügen hier kurze Angaben[4]). Unter Caesar soll es ein Blitz getroffen haben[6]). Caligula wollte es nach Rom versetzen und durch seinen eigenen Kopf verunstalten[4]). Lucian[7]) erwähnt, dass man dem Bilde zwei der goldenen Locken gestohlen habe, jede sechs Minen an Werth; Pausanias schweigt davon und sah im Ganzen das Bild wohlerhalten. Unter Julian spricht Libanius[8]) vom olympischen Zeus, als einem noch vorhandenen Kunstwerke. Unter Theodosius II, der seit 408 regierte, soll der Tempel zu Olympia verbrannt sein, und damals hörte auch die Feier der olympischen Spiele auf[9]). Da nun bald darauf der Peloponnes auch durch die Züge der Völkerwanderung verheert wurde, so wird der Zeus kaum die damalige Zeit überdauert haben. Zwar berichtet Cedrenus[10]), dass bei dem grossen Brande in Konstantinopel 475 n. Chr. der Palast des Lausos, und in ihm nebst anderen Kunstwerken auch der olympische Zeus des Phidias zu Grunde gegangen sei. Doch ist diese Nachricht nicht als vollkommen sicher anzunehmen, 178 da in Betreff der zugleich erwähnten Kunstwerke grosse Verwirrung herrscht, und leicht eine Verwechselung mit einem anderen Zeusbilde stattgefunden haben kann.

---

[1]) Methodius bei Photius p. 293 ed. Bekker. Epiphanius adv. haer. lib. II, T. I. haeres. Origen. LXIV, p. 542 ed. Petav. [2]) S. 407—413. [3]) Paus. IV, 31, 6. [4]) Ausführlich handelt davon Rathgeber S. 291 flgd. [5]) Euseb. praep. ev. III, 2, p. 153, 3. [6]) Sueton. Calig. 22; 57; vgl. Dio Cass. 59, 28. Ioseph. Ant. Iud. 19, 1. [7]) Iup. trag. 25; vgl. Timon 4. [8]) Epist. 1052, p. 497. Auch Julian ep. 8. [9]) Schol. Lucian. p. 221 ed. Jacobitz. [10]) Ann. p. 322 B.

Athenebilder.

Die zahlreichen Bilder dieser Göttin ordnen sich am besten nach den Stoffen, und wir stellen demnach die kostbarsten aus Gold und Elfenbein voran. Unter ihnen und überhaupt unter den Werken des Phidias nächst dem Zeus ist das berühmteste:

Das Bild der Athene Parthenos[1]) auf der Akropolis zu Athen. Die Hauptstellen über dasselbe finden sich bei Pausanias[2]), Plinius[3]) und Maximus Tyrius[4]). Nach diesen hatte es eine Höhe von 26 Ellen. Die Göttin war stehend gebildet, mit dem Chiton angethan, welcher bis auf die Füsse herabfiel. Sie trug auf der Brust die Aegis, welche in der Mitte mit dem Medusenhaupte geschmückt war. Auf dem Helme, der das Haupt bedeckte, lagerte eine Sphinx; auf den Seiten des Helmes Greife. In der einen Hand trug die Göttin eine Nike von vier Ellen Höhe, in der anderen den Speer. Unten an demselben und zu den Füssen der Göttin wand sich die athenische Burgschlange, nach Pausanias das Bild des Erichthonios. Auf dem Boden neben der Göttin stand der Schild, auf dessen äusserer Seite eine Amazonenschlacht, auf der inneren der Kampf der Götter und Giganten in cisellirter Arbeit dargestellt war. In dieser Amazonenschlacht war es, wo Phidias sein eigenes Bild und das des Perikles in so kunstreicher Weise angebracht hatte, dass sie nicht abgenommen werden konnten, ohne das die Verbindung der übrigen Theile sich löste[5]). Sich selbst hatte Phidias als kahlköpfigen Alten dargestellt, der mit beiden Händen ein Felsstück erhebt; Perikles schwang in der Hand den Speer und bedeckte dadurch sein Gesicht in der Mitte, aber so, dass die Aehnlichkeit auf beiden Seiten des Armes zum Vorschein kam. Selbst die tyrrhenischen[6]) Sohlen der Göttin waren mit einem Relief, dem Kampfe der Lapithen und Kentauren, verziert. 179 Auf der Basis endlich sah man die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Göttern dargestellt[7]).

Obgleich wir uns nach dieser Beschreibung das Bild der Göttin ziemlich vollständig zusammensetzen können, so bleiben doch über einzelne wesentliche Punkte Zweifel, die sich nicht mit Bestimmtheit lösen lassen: so namentlich darüber, in welcher Hand sich die Nike befand. Genaue Nachbildungen in Erz oder Marmor, welche über die Vertheilung der Attribute Auskunft geben könnten, fehlen uns leider, oder lassen sich wenigstens nicht sicher nachweisen, da in Marmorwerken die Arme mit den Attributen fast immer restaurirt sind. Ob wir aber als solche die Bilder auf Münzen mehrerer asiatischen Städte[8]) anerkennen dürfen, scheint mir wenigstens nicht durchaus unzweifelhaft. Halten wir uns an Pausanias, so gehören der Speer und die Schlange, mindestens in ihrer Hauptmasse, auf die eine Seite. Nach den Münzen und einem Relief[9]), wo die Nike von der Rechten getragen wird, müsste dies die Linke sein, auf welcher auch der Schild seiner Bestimmung nach am besten Platz findet. Da-

---

[1]) Parthenos nach Paus. V, 11, 10 und Schol. Demosth. c. Androt. p. 597 Reiske. Clem. Alex. p. 13, 15 nennt sie Polias. [2]) I, 24, 5; 7. [3]) 34, 54; 36, 18. Vgl. Panofka in d. Ann. dell' Inst. II, p. 108. [4]) Diss. XIV, p. 260 Reiske. [5]) Plut. Per. 31. [6]) Pollux VII, 92. [7]) Ueber die verschiedenen Versuche, die darauf bezüglichen Worte des Plinius (34, 19) zu emendiren, vgl. die Ausgabe von Sillig. [8]) Müller u. Oest. II, 19, n. 203. Gerhard Minervenidole IV, 3. [9]) Gerhard V, 5.

durch aber häufen sich auf dieser Seite die Attribute in einer Weise, welche dem künstlerischen Gleichgewicht weit weniger günstig ist, als wenn wir Speer und Schlange auf die rechte, Nike und Schild auf die linke Seite versetzen. Doch soll hiermit die Frage nicht entschieden, sondern nur ein Zweifel ausgedrückt werden, ob in den bisher versuchten Restaurationen [1]) bereits überall das Richtige getroffen sei.

In Betreff der Zusammensetzung des Bildes aus verschiedenen Stoffen erfahren wir durch Plato [2]), dass die Augen, wie das ganze Gesicht, ferner Hände und Füsse aus Elfenbein gebildet, die Augensterne aus Stein eingesetzt waren. Aus Elfenbein war nach Pausanias auch die Gorgo, nicht zu verwechseln mit Gorgoneion, d. i. der Aegis, auf der sich erstere befand [3]). Ausserdem mochte an den nackten Theilen der Nike Elfenbein angewendet sein. Sonst herrschte überall das Gold vor [4]). Nur an einzelnen Theilen wird es, besonders der Farbenwirkung wegen, mit anderen Stoffen vertauscht sein, so z. B. an dem Helme, wo die Sphinx, wenn wir Plinius recht verstehen [5]), aus Erz gebildet war. Dass das Gold, 44 Talente an Gewicht [6]), abgenommen werden konnte, ist bereits erwähnt worden. Ein goldener Kranz der Nike wird noch besonders in der Schatzrechnung des Parthenon [7]) angeführt. 180

Wie das Klima der Altis die Anwendung von Oel erheischte, um das Zeusbild vor Verderben zu schützen, so machte die trockene Luft der Akropolis auch bei der Parthenos besondere Fürsorge nöthig. Hier war es aber Wasser und Dunst von Wasser, wie Pausanias [8]) berichtet, welches zur Erhaltung des Elfenbeines angewendet wurde.

In der späteren Zeit muss das Bild viel von seiner ursprünglichen Schönheit verloren haben. Schon Ol. 95 war eine Restauration an der Basis nöthig geworden, welche Aristokles ausführte [9]). Isokrates [10]) spricht von der Entwendung des Gorgoneion. Ol. 120 raubt der Tyrann Lachares bei seiner Flucht den ganzen abnehmbaren Schmuck [11]). In welcher Weise solche Beschädigungen hergestellt wurden, ist uns nicht überliefert. Pausanias sah das Bild aus Elfenbein und Gold. Die letzte sichere Erwähnung fällt in das Jahr 375 n. Chr., die Zeit des Valentinian und Valens [12]). Nach einer freilich nicht vollkommen zuverlässigen Nachricht soll es sogar noch am Anfang des 10ten Jahrhunderts in Konstantinopel zu sehen gewesen sein [13]).

Von Gold und Elfenbein war ferner das Bild der Athene im Tempel zu

---

[1]) Quatremère Jup. Ol. p. 226. Gerhard S. 6 u. 21; Taf. II, 1. Schöll Mitth. S. 67 flgd. [2]) Hipp. mai. p. 291 B. C. Die Stelle de republ. IV, p. 420 D von schwarzgefärbten Augen der Statuen gehört nicht hierher. [3]) Vgl. Panofka Mus. Blacas, p. 33. [4]) Wie Panofka (Ann. II, p. 110, 111) meint, finden sich Anspielungen auf die goldene Aegis bei Bacchylides 17 ed Boisson.; auf die goldene Lanze bei Arist. Thesmoph v. 325. [5]) Eine andere Deutuug, dass eine eherne Sphinx zwischen Schaft und Spitze der Lanze angebracht gewesen sei, schlägt Schöll vor, bei Preller S. 184, N. 24. [6]) Nach Philochorus beim Schol. Arist. pac. 604. Thuc. II, 13 und Plut. de vit. aer. alien. 2 sprechen in runder Summe von 40, Diodor XII, 40 von 50 Talenten. Nach einer Anekdote bei Valer. Max. I, 1, ext. zogen die Athener das kostbare Gold als einen der Göttin würdigeren Stoff dem dauerhafteren Marmor vor. [7]) C. Inscr. Gr. n. 150, § 18. [8]) V, 11, 10. [9]) C. I. Gr. I, p. 257. [10]) c. Callim. § 57. Vgl. Suid. s. v. Φιλέας aus Synesius enc. calv. p. 83. [11]) Paus. I, 25, 7. Plut. de Is. et Os. c. 71. [12]) Zosimus IV, 18, p. 192 Bekk. [13]) Vgl. Jahn in d. Arch. Zeit. 1848, S. 239.

Pellene. Pausanias meldet uns von demselben nur, dass Phidias es vor der Athene auf der Akropolis und der zu Plataeae vollendet habe: VII, 27, 2.

181 Die Athene Areia zu Plataeae, über deren Beziehung auf die Perserkriege wir schon früher gesprochen haben, war ein sogenanntes Akrolith: Kopf, Hände und Füsse nemlich waren aus pentelischem Marmor gearbeitet, alles Uebrige war ein stark vergoldetes oder mit feinen Goldplatten belegtes Holzbild. An Grösse gab es der ehernen Pallas auf der Akropolis wenig nach: Pausanias IX, 4, 1.

[Endlich wird auch das Bild der Athene zu Elis aus Gold und Elfenbein von Pausanias dem Phidias beigelegt: VI, 26, 3; Plinius jedoch schreibt es dem Kolotes zu, dem Gehülfen des Phidias in Olympia: 35, 54; und ihm werden wir daher die eigentliche Arbeit zuerkennen müssen, wenn wir auch gern zugeben, dass Phidias dem Kolotes mit Rath und That beigestanden haben mag.]

Unter den Bildern aus Erz nennen wir zuerst:

Die Athene Promachos, zum Andenken an die persischen Siege auf der Akropolis zu Athen aufgestellt. Der Name Promachos ist uns durch die Scholien zu Demosthenes [1]) überliefert. Dass sie zwischen Erechtheum und Parthenon stand, ergiebt sich aus Pausanias [2]) im Vergleich mit Herodot [3]), aus Münzdarstellungen [4]) und aus den Resten der Basis, die man im Jahre 1840 an dieser Stelle entdeckte [5]). Von der Grösse des Werkes giebt die Nachricht des Pausanias Zeugniss, dass Helmbusch und Lanzenspitze schon den von Sunion ankommenden Schiffern sichtbar wurden. Doch konnte die Höhe nicht 60 Fuss (ohne Basis) betragen, wenn die Angabe Strabo's [6]) richtig ist, dass der Zeus zu Tarent, (nach Plinius [7]) 40 cubiti = 60 Fuss hoch), nach dem Kolosse von Rhodosdas grösste aller Kolossalbilder war. Ueber die Art ihrer Darstellung sind wir sehr im Ungewissen. Freilich hat man auf sie eine Stelle des Zosimus [8]) beziehen wollen, nach welcher sie gerüstet und wie zum Widerstand gegen die Angreifer bereit gebildet sein müsste. Aber dort ist nicht speciell von der athenischen, sondern ganz allgemein von Bildern der Promachos die Rede: ὡς ἔστιν αὐτὴν ὁρᾶν ἐν τοῖς ἀγάλμασιν. Die Münzen aber mit der Dar-
182 stellung der Akropolis, auf denen auch die Promachos sichtbar ist, stehen unter einander in Widerspruch. Die einen [9]) zeigen das Bild der Göttin mit dem Schilde am Arm und dem Speer in der erhobenen Rechten; in anderen [10]) steht der Schild am Boden, und ebenso ist die Lanze auf den Boden gestützt. Was Pausanias von der Lanzenspitze sagt, passt streng genommen nur auf die zweite Art der Darstellung; jedoch würde auch bei der ersten, wenn nicht die Spitze, so doch das Schaftende der Lanze mit dem Helmbusch in gleicher Höhe sehr wohl denkbar sein; weshalb eine bestimmte Entscheidung besser nicht gegeben wird. Der Schild war mit cisellirter Arbeit, darunter dem Kampfe der Lapithen und Kentauren, geschmückt, aber nicht von Phidias selbst, sondern Mys hatte sie nach Zeichnungen des Parrhasios, der etwa ein Menschenalter nach Phidias

---

1) c. Androt. p. 597 Reiske. 2) I, 28, 2. 3) V, 77. 4) S. Note 9 u. 10. 5) Schöll im Kunstblatt 1840, N. 75. 6) VI, p. 278. 7) 35, 39. 8) V, 6, 2. 9) Müll. u. Oest. Denk. I, 20, n. 104. 10) Gerhard Minervenidole IV, 1.

blühte, ausgeführt. Man hat daraus schliessen wollen, dass die Athene des Phidias bis dahin unvollendet geblieben sei. Allein diese Cisellirungen sind ein von der Conception des Ganzen unabhängiger Schmuck, welcher recht wohl später hinzugefügt werden konnte [1]).

Höher als die Promachos ward als Kunstwerk ein ehernes Bild der Athene geschätzt, welches nach Pausanias [2]) die Lemnier [3]) auf der Akropolis von Athen geweiht hatten, weshalb es von Lucian [4]) kurzweg ἡ Λημνία genannt wird. Die Lobsprüche, welche der letztere ihr ertheilt, berechtigen uns, auch die Nachrichten bei Plinius [5]) und Himerius [6]) auf sie zu beziehen. Plinius sagt: Phidias habe eine Minerva von so ausgezeichneter Schönheit gemacht, dass sie von ihrer Gestalt den Beinamen erhalten habe: ut formae cognomen acceperit. Man hat daraus auf verschiedene Beinamen geschlossen: καλλίμορφος, καλή, καλλίστη, oder formae in formosae verwandelt [7]). Am ansprechendsten bleibt aber die Vermuthung O. Jahn's [8]), dass formae die Uebersetzung des griechischen Μορφώ sei, eines Beinamens, der zwar nur noch einmal, bei der Aphrodite in Sparta [9]), vorkommt, aber sich vollkommen aus sich selbst erklärt. Was Lucian an ihr preist: den Umriss des ganzen Gesichtes, die Zartheit der Wangen, die Symmetrie der Nase, giebt über die Darstellung im Allgemeinen keinen Aufschluss. Lehrreicher in dieser Beziehung sind die Worte des Himerius: „Phidias habe nicht immer die Athene bewaffnet gebildet, sondern auch über die Wangen der jungfräulichen Göttin Röthe ausgegossen, damit durch diese anstatt durch den Helm die Schönheit der Göttin sich züchtig verhülle: ἐρύθημα καταχέας τῆς παρειᾶς, ἵνα ἀντὶ κράνους ὑπὸ τούτου τῆς θεοῦ τὸ κάλλος κρύπτοιτο. Hierdurch wird wenigstens so viel klar, dass Phidias nicht die kriegerische, sondern die friedliche Göttin, und zwar unbedeckten Hauptes darstellte. Unter den uns bekannten unbehelmten Bildern ist jedoch keines, welches sich mit einiger Sicherheit auf das Original des Phidias zurückführen liesse. Ueber zwei Epigramme, die sich auf dasselbe beziehen lassen, s. unten.

183

Eine dritte eherne Statue der Athene hatte nach Plinius (34, 54) Paullus Aemilius zu Rom beim Tempel der Fortuna huiusce diei geweiht. Woher sie stammte, und wie sie gebildet war, wissen wir nicht.

Bei Gelegenheit eines Wettstreites mit Alkamenes, von welchem später zu reden ist, heisst es ferner: jeder der beiden Künstler habe ein Athenebild gemacht. Ob das des Phidias eines der bereits erwähnten, und welches es gewesen sei, vermögen wir nicht zu entscheiden.

Ueber die Cliduchus bei Plinius s. unten.

Andere Götterbilder:

Apollo Parnopios, der Heuschreckenabwehrer, Erzbild auf der Akropolis zu Athen (λέγουσι Φειδίαν ποιῆσαι): Paus. I, 24, 8.

---

[1]) Eine kolossale Eule, welche nach der Münze bei Gerhard von der Athene unabhängig auf dem Rande der Akropolis aufgestellt war, scheint wenigstens in späterer Zeit für ein Werk des Phidias gegolten zu haben: Hesych. s. v. γλαῦξ ἐν πόλει. Dio Chrysost. XII, p. 195. Ihr gehören wahrscheinlich einige in neuerer Zeit gefundene Bruchstücke an.
[2]) I, 28, 2. [3]) Wahrscheinlich die attischen Kleruchen auf Lemnos; vgl. Preller S. 185.
[4]) imagg. 4. [5]) 34, 54. [6]) Or. XXI, 4. [7]) S. die älteren Erklärer des Plinius; Preller in der Arch. Zeit. 1846, S. 264 und Phidias, S. 185. Osann in der Arch. Zeit. 1848, Beilage S. 65.
[8]) Arch. Zeit. 1847, S. 63. [9]) Paus. III, 15, 11; Lykophron v. 449 u. Tzetzes.

Hermes, Marmorbild, am Eingange des Ismenion zu Theben, neben einer Athene des Skopas aufgestellt, weshalb Beide Pronaoi genannt wurden: Paus. IX, 10, 2.

Aphrodite Urania, aus Elfenbein und Gold, zu Elis. Sie setzte den Fuss auf eine Schildkröte, das Sinnbild weiblicher Häuslichkeit, im Gegensatz 184 zur Aphrodite Pandemos, die auf einem Bock sitzend dargestellt wurde: Paus. VI, 25, 1; Plut. coniug. praec. c. 32. de Isid. et Os. c. 75. — Dass nach Libanius Angabe Phidias den Namen des Pantarkes auf den Finger dieser Aphrodite geschrieben haben sollte, ist bereits erwähnt.

Aphrodite Urania, aus parischem Marmor, in Athen unweit des Kerameikos: Paus. I, 14, 7.

Aphrodite, aus Marmor, von ausgezeichneter Schönheit, zu Rom in den Bauten der Octavia aufgestellt: Plin. 36, 15.

[Ueber den Antheil des Phidias an der später zur Nemesis umgetauften Aphrodite des Agorakritos s. diesen.

Die Göttermutter im Metroon beim Kerameikos zu Athen, von Pausanias (I, 3, 5) und Arrian (Peripl. 9) dem Phidias beigelegt, war nach Plinius (36, 17) ebenfalls ein Werk des Agorakritos. Sie war auf einem von Löwen gestützten Throne sitzend dargestellt, und hielt wahrscheinlich die Handpauke in den Händen. Der Stoff des Werkes wird nicht angegeben.

Auch der Asklepios zu Epidauros aus Gold und Elfenbein wird von Athenagoras (leg. pr. Chr. 14, p. 61 ed. Dechair) dem Phidias beigelegt. Allein Pausanias (II, 27, 2) bezeugt aus der Inschrift, dass er ein Werk des Thrasymedes aus Paros war.]

Heroische Bildwerke und Portraitbildungen.

Das Weihgeschenk, welches die Athener wegen des marathonischen Sieges in Delphi aufstellten, eine Reihe von 13 Bronzestatuen. Hauptperson, und die einzige historische darunter, scheint Miltiades gewesen zu sein, dem sich Athene und Apollo passend zur Seite ordnen. Dazu gesellten sich Erechtheus, Kekrops, Pandion, Leos, Antiochos, Aegeus und Akamas als Stammesheroen der athenischen Phylen, endlich Kodros, Theseus und Phyleus. Sie mochten je zu fünf auf beiden Seiten der mittleren Hauptgruppe geordnet sein: Paus. X, 10, 1.

Eine Amazone, nach Lucian (imagg. 4. 6) auf einen Speer gestützt, und besonders bewundert wegen der Fügung des Mundes und wegen des Nackens. Mit Lucians Erwähnung bringt man gewöhnlich die Erzählung des Plinius (34, 53) 185 in Verbindung, welcher zufolge „mehrere ausgezeichnete Künstler, obwohl sie in verschiedenen Staaten[1]) geboren waren, sich in einen Wettstreit einliessen, weil sie Amazonen gebildet hatten. Als dieselben nun im Tempel der ephesichen Diana geweiht wurden, beschloss man, aus ihnen die vortrefflichste nach dem Urtheil der Künstler selbst, welche gegenwärtig waren, auszuwählen, wobei es sich zeigte, dass es die war, welcher ein jeder den Preis nach der seinigen

---

[1]) Civitatibus für aetatibus hat Müller (Kl. Schr. II, S. 369) emendirt, da die Erzählung nur bei gleichzeitigen Künstlern einen Sinn hat, und die Künstler auch wirklich gleichzeitig lebten.

zuerkannt hatte. Diese ist von Polyklet, ihr folgt zunächst die des Phidias, die dritte ist von Kresilas, die vierte von Kydon, die fünfte von Phradmon." Die ganze Erzählung hat einen sehr anekdotenartigen Anstrich, gewährt aber doch ein vergleichendes Kunsturtheil alter Zeit, mag es nun von den Künstlern selbst herrühren oder nicht. Dass unter den noch erhaltenen und öfter wiederholten Amazonenbildern sich auch Nachbildungen von der des Phidias befinden, ist an sich nicht unwahrscheinlich. Die Versuche, den Beweis dafür zu führen, sind indessen bis jetzt ohne Erfolg geblieben[1]).

Von Portraitbildungen sind bereits einige angeführt worden: so die Statue des Miltiades; die Reliefbildungen des Perikles und des Künstlers selbst in Athen, so wie des Pantarkes als *ἀναδούμενος* in Olympia. Auf Pantarkes hat man aber noch zwei andere Erwähnungen bei Pausanias beziehen wollen. Die eine (VI, 4, 5) lautet: „Auch den Knaben, der sich die Siegesbinde um das Haupt legt, muss ich noch erwähnen, wegen des Phidias und seiner Kunst in Götterbildungen, während wir sonst nicht wissen, dass er noch irgend Portraitstatuen gemacht habe." Die andere (VI, 10, 6) sagt nur: „Weiterhin stand Pantarkes, Sieger im Faustkampfe der Knaben, der bekannte Liebling des Phidias." Betrachten wir diese Stellen unbefangen, so müssen wir zugestehen, dass in der zweiten nicht von einem Werke des Phidias die Rede ist, ebensowohl aber auch zweifeln, dass die erste sich auf ein Bild des Pantarkes beziehe, um so mehr, da die Stellung als *ἀναδούμενος* eine auch sonst in Kunstwerken wiederkehrende ist. Wenn endlich Pausanias ausser dieser keine anderen Portraits von Phidias Hand kennt, so wird sich diese Angabe mit unseren 186 sonstigen Nachrichten nur in sofern vereinigen lassen, als wir sie auf die Bildnisse olympischer Sieger beziehen.

Doch mag es unentschieden bleiben, ob die beiden signa palliata aus Erz, welche Catulus beim Tempel der Fortuna huiusce diei aufstellte (Plin. 34, 54), in die Klasse der Portrait- oder der Heroenbildungen gehören.

Auch die Cliduchus bei Plinius (a. a. O.) war schwerlich, wie man früher glaubte, eine Athene, sondern das Bild einer Priesterin, die den Schlüssel als Zeichen ihrer Würde, als Tempelschliesserin und Bewahrerin, führte. Vgl. darüber die ausführlichen Nachweisungen von Preller in der arch. Zeit. 1846, S. 261.

Endlich erwähnt Plinius unter den Erzwerken noch ein nacktes Kolossalbild, ohne über die dargestellte Person ein Wort hinzuzufügen. Die Bezeichnung „alterum colossicon" findet in den zunächst vorhergehenden und folgenden Worten keinen Gegensatz, weshalb O. Jahn[2]) an den Koloss des Nero als den einen, den des Phidias als den zweiten denkt, welcher auch in den Regionariern unter den duo colossi einbegriffen sein müsse.

[Bei dem Ruhme des Phidias ist es eine natürliche Erscheinung, dass man namentlich in den späten Zeiten des Verfalls ausgezeichnete Werke ohne Urtheil dem Phidias beilegte. Die darauf bezüglichen Nachrichten, wenn sie nicht durch ältere Auctoritäten gestützt werden, sind daher mit der grössten Vorsicht

---

[1]) Vgl. Jahn über die ephesischen Amazonenstatuen, in d. Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 32 flgdd. [2]) Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 195.

aufzunehmen, weshalb sie auch in dem eigentlichen Verzeichniss der Werke übergangen wurden und erst jetzt der Vollständigkeit wegen nachgetragen werden sollen.

Procop (de bello Goth. IV, 21. p. 570 Dind.) spricht von einem ehernen Stiere auf einem Brunnen am Forum Pacis in Rom, will aber nicht beurtheilen, ob er von Phidias oder Lysipp sei: „denn es befinden sich an diesem Ort viele Bildwerke von diesen beiden Männern, darunter auch ein anderes von Phidias, wie die Inschriften am Bilde bezeugen.“

Zu solchen vermeintlichen Bildern des Phidias in Rom gehört denn auch
187 der eine der Kolosse auf Monte cavallo in Rom, von dem es jetzt ausgemacht ist, dass seine Ausführung in die erste Kaiserzeit fällt: vgl. Wagner im Kunstblatt 1824, N. 93 flgdd.

Tzetzes (Chil. VIII, 192) erwähnt ausser einigen bekannten Werken auch eine Here, einen Apollo ἀνθήλιος, einen Apollokopf (ob den des ἀνθήλιος?) im kaiserlichen Palaste zu Konstantinopel, endlich einen Herakles, welcher des Augias Stall reinigt.

Zu Patara in Lykien befanden sich Bilder des Zeus und Apollo nebst Löwen, welche nach Clemens Alexandrinus (Coh. p. 41 Potter) dem Phidias oder dem Bryaxis beigelegt wurden. Die Wahrscheinlichkeit spricht für Bryaxis, da dieser Künstler auch sonst in Kleinasien und auf den benachbarten Inseln beschäftigt war.

Der Kairos (Occasio), welchen Ausonius (Epigr. 12) dem Phidias zuschreibt, ist sicher ein Werk des Lysipp (w. m. s.).

Völlig unsicher sind die Nachrichten von einem Erzkolosse des olympischen Zeus mit vergoldetem Gesicht auf der Insel Cypern (Ampel. Lib. Memor. c. 8), sowie von Gemälden des Phidias auf der Insel Arados, welche dort der Apostel Petrus betrachtet haben soll (Clem. Rom. Recogn. 7, 12, 13; Homil. 12, 12; vgl. Rathgeber Allg. Encycl. III, 3, S. 193).

Ein blosses Wortspiel ist es, wenn bei Athenaeus (XII, p. 585 F) ein Geiziger zur Phryne sagt: Ἀφροδίσιον εἶ Πραξιτέλους, und diese antwortet: σὺ δ' Ἔρως Φειδίου.

Ein goldner Thron der Athene ist dem Phidias nur durch ein Missverständniss der Neueren beigelegt worden: τῆς θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἕδος bei Plutarch (Per. 13) und τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ἕδος bei Isocrates (π. ἀντιδ. §. 2) ist nichts anderes, als die Bildsäule der Athene Parthenos selbst.

Dagegen haben wir keinen Grund zu zweifeln, dass Phidias sich auch mit Cisellirungen im kleinsten Maassstabe abgegeben habe. Es scheint dies eine Art Liebhaberei gewesen zu sein, welche wir bei mehreren der bedeutendsten Künstler des Alterthums wieder finden. So erwähnt Martial (III, 35) von Phidias cisellirte Fische, und anderwärts (IV, 39; X, 87, 15) im Allgemeinen Phidiaci toreuma caeli; Julian (Ep. 8, p. 377 A ed. Spanh.) eine Cicade, eine Biene und eine Fliege.

Endlich hat uns Plinius (35, 54) noch die Nachricht erhalten, dass Phidias
188 am Anfange seiner Laufbahn Maler gewesen sei. Darin liegt bei so vielen analogen Erscheinungen künstlerischer Vielseitigkeit nichts Auffallendes. Schwierigkeiten der Erklärung sind nur die Worte des Plinius unterworfen, mit denen

er eines der Werke des Phidias berührt: er habe clypeum oder Olympium Athenis gemalt. Die erste Lesart hat die Auctorität der besten Handschrift für sich; und einen guten Sinn giebt auch sie; denn wenige Zeilen weiter lesen wir von Panaenos: clypeum intus pinxit Elide Minervae. Nur vermisst man freilich ungern den Namen dessen, welcher den Schild trug. Wenn ich früher[1] an die Promachos gedacht habe, so nehme ich diese Deutung auf die Mahnung Preller's[2] jetzt zurück, da allerdings Malereien an dem Schilde einer Statue aus Erz schwer denkbar sind. Aber auch die andere Lesart Olympium, welche man auf Malereien am Tempel des olympischen Zeus zu Athen bezogen hat[3], bietet der Erklärung Schwierigkeiten. Dieser Tempel war zu Phidias Zeit nur halb vollendet, und bewundert ward an ihm vorzugsweise die Grossartigkeit der Anlage. Nun hätte freilich ein Theil, die Celle, welche Raum für Gemälde darbot, vollendet sein können. Allein darüber fehlen ausdrückliche Zeugnisse; wenigstens aber müsste nachgewiesen werden, dass in ihm vor der späteren Fortsetzung des Baues wirklich Handlungen des Cultus vorgenommen wurden. Dazu kommt nun noch die bestimmte Ueberlieferung, dass der Bau aus Hass gegen die Pisistratiden, welche ihn begonnen, liegen geblieben sei. Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, hat man zu einer weiteren Hypothese greifen müssen, nemlich: nicht Hass gegen die Pisistratiden sei der Grund der Unterbrechung gewesen, sondern die Besorgniss des Perikles, durch Förderung dieses Baues ähnlicher politischer Bestrebungen verdächtig zu werden, wie die waren, welche Pisistratos verhasst gemacht hatten; Kimon dagegen habe noch ohne Hehl an dem Baue fortarbeiten lassen. Wie dem auch sei, so viel ist klar, dass wir nicht über Vermuthungen hinauskommen, und da für die Zwecke unserer Untersuchungen wenig darauf ankommt, so mag auch die Frage für jetzt unentschieden bleiben.

Nachdem wir die Werke des Phidias, soweit sie uns durch die Nachrichten der Schriftsteller bekannt geworden sind, aufgezählt haben, wird man vielleicht erwarten, dass wir zu einer Beschreibung der noch erhaltenen Werke übergehen, welche wir als seinem Geiste entsprungen, wenn auch nicht von seiner Hand ausgeführt betrachten dürfen; wir meinen hauptsächlich die Sculpturen des Parthenon, bei dessen Bau ja die Oberleitung von Perikles in die Hände des Phidias gelegt war. Das Feld, welches sich hier der Forschung bietet, ist sehr lockend, und eine gründliche Erörterung würde nicht abzuweisen sein, wenn es sich hier darum handelte, eine Kunstgeschichte zu schreiben. Für eine Künstlergeschichte nach den einmal festgesetzten Gränzen dagegen müssen wir die Kenntniss dieser Werke im Allgemeinen voraussetzen, und können uns nur zuweilen zur Bekräftigung dessen, was wir aus anderen Quellen ableiten, auf sie berufen. 189

Wir versuchen jetzt die Verdienste des Phidias um die Entwickelung der griechischen Kunst im Einzelnen nachzuweisen. Diese Aufgabe ist gewiss, wie eine der lohnendsten, so auch der schwierigsten in der ganzen Künstlergeschichte. Ueber die meisten der bedeutenden Künstler sind unsere Nachrichten weit spärlicher, als über Phidias. Aber indem ihre Vorzüge mehr in bestimmten einzelnen

[1]) Art. lib. Gr. temp. p. 29. [2]) S. 167. [3]) Jacobs in der Amalthea II, S. 247 flgd.

Richtungen abgegrenzt sind, genügen oft wenige Andeutungen, um diesen bestimmten Charakter zu erkennen, gewisse Eigenthümlichkeiten selbst von einigermassen verwandten Erscheinungen zu unterscheiden. Phidias dagegen gilt im Alterthum vielfach als der Repräsentant künstlerischer Vollkommenheit überhaupt, und es muss daher häufig zweifelhaft erscheinen, welchen besonderen Werth wir den Urtheilen über ihn, namentlich in Rücksicht auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, beilegen sollen, damit er uns nicht, so zu sagen, als das Symbol der griechischen Kunst, sondern als eine bestimmte, individuelle Gestalt vor Augen trete.

Um zu diesem Ziele zu gelangen, werden wir am besten thun, die allgemeine Eintheilung zu Grunde zu legen, in welche Schorn[1]) die Thätigkeit des Künstlers überhaupt zerlegt. Die höchste Bestimmung eines Kunstwerkes ist danach lebendige Darstellung einer Idee, die von dem Geiste des Künstlers 190 als freie Poesie erfasst wird; aber wie in der Dicht- und Tonkunst durch Wort und Ton, so spricht sich diese Idee in der bildenden Kunst durch eine Gestalt aus, deren Darstellung ein bestimmtes Wissen, eine Kenntniss der Formen derselben voraussetzt; und damit beides in die Wirklichkeit trete, bedarf es eines Stoffes, an welchem die Gestalt als Trägerin der Idee zur Anschauung gebracht wird, und dessen Behandlung zu diesem Zwecke den technischen Theil der künstlerischen Thätigkeit ausmacht. Diese Thätigkeit gliedert sich also in eine poetische, eine formelle, d. h. auf der Kenntniss der Form beruhende, und eine technische; und wir werden demnach den Phidias unter diesen drei Gesichtspunkten zu betrachten haben, nur dass wir in aufsteigender Ordnung zuerst von dem letzteren, von der Technik, handeln.

Schon in dieser zeigt sich das Umfassende des Phidias. Er beherrscht in technischer Beziehung die verschiedenen Gebiete der Kunst sämmtlich, wenn er auch nicht auf allen eine gleiche Thätigkeit entwickelt[2]). Wir wissen nichts von selbstständigen Bauten. Aber mag auch die Aufsicht über den Bau des Parthenon mit dem speciell architektonischen Detail nichts zu thun gehabt haben, so verlangt sogar ein Theil der statuarischen Werke, die Errichtung der Kolosse von Gold und Elfenbein, des Zeus, der Athene, eine genaue Kenntniss gerade des Mechanischen und des Technischen in der Architektur. Die Malerei übte Phidias freilich nur in seiner Jugend selbst aus. Wo sie später zur Verherrlichung seiner Werke sich nothwendig oder vortheilhaft erwies, scheint er die Ausführung stets seinem Neffen Panaenos übertragen zu haben. Aber auch nur eines solchen Künstlers sich nützlich zu bedienen, setzt schon eigene Einsicht und Erfahrung voraus. — Gehen wir nun zur Sculptur und Plastik, dem eigentlichen Felde der Thätigkeit des Phidias, über, so dürfen wir nicht übersehen, dass die Werke in Marmor der Zahl nach sehr gering sind: es werden angeführt zwei Bilder der Aphrodite, ein Hermes, ein Akrolith der Athene. Hier aber werden wir nothwendig in Betracht ziehen müssen, wie viel wohl an Marmor- 191 werken unter seiner Leitung ausgeführt sein mag. Leider sind wir über das

---

[1]) Studien, S. 3 flgdd. [2]) *σοφὸς λιθουργὸς* Aristot. Ethic. ad Nicom. VI, 7. *Φειδίαι λιθοξόοι* Hesych. II, p. 1506. *γλυφεὺς* Dion. Hal. de Dinarcho. *καὶ ἀνδριάντας χαλκουργῶν καὶ γλύφων δὲ καὶ ξέων* Tzetzes Chil. VIII, 192, v. 328.

Verhältniss, welches in dieser Beziehung zwischen Erfindung und Ausführung stattfand, nur sehr ungenügend unterrichtet. Einen Vergleichungspunkt bieten die Figuren am Fries des Erechtheum. Sie sind zufolge der theilweise noch erhaltenen Rechnung einzeln von sonst unbekannten Künstlern ausgeführt [1]. Wir müssen also der Einheit des Werkes wegen nothwendig eine einheitliche Leitung voraussetzen, durch welche der Entwurf des Ganzen vorgezeichnet war. Jene Marmorarbeiter höheren Ranges liehen dem erfindenden Künstler zunächst nur ihre Hand. Dies schliesst jedoch nicht aus, dass den vorzüglichsten unter ihnen in der Modellirung und Ausführung des Einzelnen eine gewisse Freiheit und Selbstständigkeit gewährt war; andererseits aber eben so wenig, dass der eigentliche Urheber des Ganzen zuweilen noch selbst die letzte Feile anlegte, um die volle Harmonie aller Theile herzustellen. In ähnlicher Weise, wie die Sculpturen des Erechtheum werden auch die des Parthenon entstanden sein, und zwar so, dass die Erfindung des Ganzen dem Phidias zuzuschreiben ist. Die Ausführung mochte er seinen vorzüglichsten Schülern anvertrauen, einem Alkamenes, der z. B. in Olympia den einen Tempelgiebel mit Statuen schmückte; oder einem Agorakritos, der zu seinem Lehrer in einem noch engeren Verhältnisse gestanden zu haben scheint. Dass sie nicht ausdrücklich diesem oder einem seiner Mitschüler zugeschrieben werden, mag darin seinen Grund haben, dass ihm nicht der Ruhm der Erfindung gebührt; dass sie dagegen auch nicht speciell Werke des Phidias genannt werden, erklärt sich ebenso daraus, dass dieser, wo er die Arbeit in sicheren Händen wusste, und noch dazu stets unter Augen hatte, an der Ausführung so gut wie keinen Antheil hatte. Wollten wir daher ihren Ursprung richtig bezeichnen, so würden wir sie kaum anders, als Werke aus der Werkstatt des Phidias, nennen können. So erklärt sich auch, wie die Nemesis zu Rhamnus, die Göttermutter in Athen von den Einen dem Phidias, von den Anderen dem Agorakritos beigelegt wird. Sie mochten eben von Agorakritos in der Werkstatt des Phidias gearbeitet sein, ohne dass dieser einen anderen Antheil daran hatte, als dem Agorakritos mit seinem Rathe zur Seite gestanden zu haben, während die Besitzer natürlich dem berühmteren Namen den Vorzug gaben.

192

Anders ist das Verhältniss bei den Werken in Erz. Hier ist die feine Durchbildung des Modells vor dem Gusse von weit höherer Bedeutung, als bei Marmorwerken. Fremde Hülfe ist dabei in weit geringerem Maasse möglich und selbst weniger nöthig, da es sich nicht, wie bei der Ausführung in Marmor, um Zeitersparniss für den Meister handelt. Darum haben wir denn in dieser Kunstgattung weniger schwankende Angaben; vielmehr wird eine bedeutende Anzahl von Erzwerken dem Phidias einzig und allein zugeschrieben. Wie weit er auch mit dem Gusse selbst zu thun gehabt, wird uns nicht berichtet; ebenso wenig, ob er, wie Polyklet und Myron, einer bestimmten Erzgattung den Vorzug vor anderen gegeben habe. Wenn man angenommen hat, die rhetorische Beschreibung der lemnischen Athene, deren Wangen mit Röthe übergossen seien, deute auf eine künstliche Erzmischung, so ist dies gewiss eine zu gewagte Annahme. Denn mit der verschiedenen Farbe scharf abgegränzter Theile, wie der

[1] Stephani in den Ann. dell' Inst. 1843, p. 286—327.

Lippen, der Augen, selbst mit der Todtenblässe einer Jokaste oder der Schaamröthe eines Athamas, welche man später einmal in Erz nachzuahmen suchte [1]), hat es eine andere Bewandtniss, als mit dem Roth der Wangen, welches ohne bestimmten Umriss sich sanft verläuft.

Besonderen Ruhm aber erwarb sich Phidias in der Bearbeitung des Metalles auf dem kalten oder trockenen Wege, in der Cisellirung. Denn darauf müssen wir die Nachricht des Plinius [2]) beziehen: primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur. Dabei ist natürlich primus nicht streng wörtlich, sondern in dem Sinne zu verstehen, dass Phidias „die Kunst der Toreutik zuerst offenbar gemacht und gezeigt habe, was sie leisten könne und solle — die Künstler vor ihm also sind abgewiesen, als für den Maassstab, mit welchem hier gemessen werden soll, nicht geeignet [3]).“ Der Ausdruck toreuma wird vorzugsweise von Geräthen, Bechern, Schalen u. s. w. mit Reliefverzierungen gebraucht, und toreumata des Phidias in diesem Sinne 193 haben wir aus Martial und Julian früher angeführt. Um uns aber ein bestimmtes Bild von dieser Thätigkeit des Phidias in ihrem Verhältnisse zu seinen grossen Schöpfungen zu entwerfen, erinnere ich an einen Künstler der neueren Zeit, an Benvenuto Cellini: er arbeitete im Kleinsten, Schaalen, Becher, Agraffen, Figürchen an Nadeln zur Befestigung der Hutkrämpe, wie Phidias „die Cicade am Schopf“; aber gerade diese Kenntniss war ihm gewiss von wesentlichstem Nutzen, als es galt, an den Perseus durch Cisellirung die letzte Hand anzulegen. Die Arbeit war die gleiche, nur der Maassstab war verschieden. — Im Gegensatze hiermit hat man in neuerer Zeit auch die Werke des Phidias toreutische genannt, welche aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt waren, ohne jedoch für diese Anwendung des Wortes hinlängliche Belege beizubringen. Hier ist zunächst nur ein Punkt zuzugeben: dass sich nemlich an diesen Werken eine ganze Reihe toreutischer Arbeiten befand, die Reliefﬁguren am Throne und Schemel des Zeus, die Reliefs am Schilde und an den Sohlen der Parthenos. Allein dies waren Parerga, welche noch nicht das Hauptwerk zu einem Toreuma machen. Denken wir an die historische Entwickelung dieses Kunstzweiges zurück, so finden wir, dass die Werke aus Gold und Elfenbein vielmehr an die Stelle der alten Xoana treten; und Xoana nennt in der That Strabo [4]) den Zeus des Phidias, wie die Hera des Polyklet. Dass auch Plinius in der angeführten Stelle nicht von Arbeiten in Gold und Elfenbein, sondern von Erzarbeit spricht, ergiebt sich mit Bestimmtheit aus dem Zusammenhange, in dem seine Worte mit den später folgenden Urtheilen über andere Künstler, besonders Polyklet, stehen [5]).

Den Glanzpunkt der technischen Meisterschaft des Phidias bilden freilich die Kolosse aus Gold und Elfenbein. Denn sie verlangen ihrer Natur nach eine umfassende Kenntniss aller Zweige der künstlerischen Technik. Hier musste Phidias mehr als je auch Werkmeister sein und die Hände der verschiedensten Handwerker für seine Zwecke zu benutzen verstehen. Leider sind wir nicht hinlänglich unterrichtet, um uns ein vollständiges Bild der mannigfaltigen Thätig-

---

[1]) Vgl. unter Silanion und Aristonidas. [2]) 34, 54. [3]) Jahn in den Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, II, S. 129. [4]) VIII, p. 353 u. 372. [5]) S. darüber Jahn a. a. O.

keit zu entwerfen, welche ein solches Werk in Anspruch nahm. So viel leuchtet aber von selbst ein, dass auch das höchste poetisch-schöpferische Talent an 194 diesen Aufgaben hätte scheitern müssen, wenn ihm nicht die vielseitigste praktische Ausbildung die Mittel an die Hand gegeben, den Gedanken in die passenden Formen einzukleiden. Dass Einzelnes noch hier und da einer Verbesserung fähig blieb, darf uns um so weniger wundern, als bei der complicirten Technik mancherlei sich erst durch die Erfahrung bewähren musste. So werden wir denn dem Phidias keinen Vorwurf daraus machen, dass an seinem Zeus etwa achtzig Jahre nach seiner Aufstellung eine Reparatur nöthig war. Wollen wir aber Strabo's[1]) Worte: Polyklets Xoanoa seien *τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων*, im engsten Sinne auf die Technik beziehen, so ist auch hier zu bedenken, dass Polyklets Hera erst nach den Werken des Phidias entstanden ist.

Die formelle Seite der künstlerischen Thätigkeit hat es theils mit der Erkenntniss der darzustellenden Gestalt an sich, theils mit der Darstellung dieser Gestalt in einem bestimmten Stoffe und für einen bestimmten Zweck zu thun. Doch lässt sich namentlich in letzterer Beziehung eine scharfe Gränze zwischen Kenntniss der Form und Technik häufig kaum ziehen. Denn die Darstellung im Stoffe setzt die Kenntniss der Eigenschaften dieses Stoffes auch in sofern voraus, als dadurch die Form des Darzustellenden oft wesentlich bedingt und daher auch technisch wesentlich verschieden behandelt werden muss. So sprechen wir von Bronze-, von Marmortechnik, auch wo wir die durch den Stoff veranlasste Verschiedenheit der Modellirung im Auge haben. Diese Unterschiede aber finden wir in den guten Zeiten des Alterthums mit einer Strenge beobachtet, von welcher die neuere Zeit kaum noch einen Begriff zu haben scheint. Was Phidias anlangt, so können wir freilich bei dem Mangel sonstiger Nachrichten nichts weiter sagen, als dass die aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Sculpturen des Parthenon den strengsten Forderungen dieser höheren Marmortechnik in Behandlung des Nackten, wie der Gewänder, die vollste Genüge leisten. — Etwas mehr melden uns die Alten von der Weisheit des Phidias, seine Werke dem bestimmten Zwecke, dem Orte der Aufstellung anzupassen, oder mit anderen Worten, von seiner Kenntniss der optischen und perspectivischen Gesetze. Lehrreich ist hier besonders die Erzählung von seinem Wett- 195 streite mit Alkamenes. Sie ist uns zwar nur von Tzetzes[2]) überliefert, aber da ihr eine innere Wahrscheinlichkeit keineswegs abgeht, so nehmen wir keinen Anstand, sie wenigstens in den Hauptzügen als auf Thatsachen beruhend anzuerkennen. Die Athener wollten einst zwei Bilder der Athene auf hohen Säulen errichten und bestellten dieselben bei Phidias und Alkamenes. Als sie fertig, aber noch nicht an dem bestimmten Orte aufgerichtet waren, gab das Volk der Statue des Alkamenes den Vorzug. Allein das Urtheil schlug plötzlich allgemein zu Gunsten des Phidias um, als beide Statuen wirklich oben auf den Säulen standen. Ob die Statue des Phidias wirklich geöffnete Lippen, aufgeblasene Nasenlöcher hatte, wie Tzetzes sagt, mag hier unerörtert bleiben. Es genügt zu wissen, dass einzelne Theile, die früher fehlerhaft erschienen waren, durch den veränderten Standpunkt sich dem Ganzen harmonisch einfügten, und

1) VIII, p. 372. 2) Chil. VIII, 193.

dass dies eine Folge der richtigen Beobachtung der optischen und perspectivischen Gesetze war. Es ist eine anerkannte Thatsache, dass an den griechischen Tempeln die Ecksäulen stärker sind, als die mittleren, weil die Masse des sie umgebenden Lichtes die wirkliche Stärke für den Augenschein vermindert. Nach demselben Gesetze verlangt auch eine im Freien aufgestellte Statue, um nicht mager zu erscheinen, eine grössere Fülle, als für einen geschlossenen Raum erforderlich ist. Eine Statue auf hoher Säule muss, auch wenn sie gradaus blicken soll, wegen des tieferen Standpunktes des Beschauers, den Kopf etwas unterwärts neigen. Bei kolossalen Figuren muss das Grössenverhältniss der oberen Theile wachsen, um sich mit den dem Auge näherstehenden Theilen ins Gleichgewicht zu setzen. Dass Phidias solche und ähnliche Verhältnisse bis ins Einzelne zu berücksichtigen wusste, lehrt uns nun eben jene Erzählung des Tzetzes. Will man gegen dieselbe geltend machen, dass, wass der Lehrer gewusst, auch der Schüler bei ihm gelernt haben müsse, so ist dieser Grund um so weniger stichhaltig, als Feinheiten dieser Art sich nicht in wenige leicht erkennbare allgemeine Regeln zusammenfassen lassen, sondern sich jedesmal nach den Bedürfnissen des einzelnen Falles modificiren.
196 — Von ganz besonderer Bedeutung musste aber dem Phidias die Kenntniss dieser Gesetze bei der Errichtung seiner Kolossalbilder sein. Denn nur so konnte er es erreichen, dass beim Zeus die wirklichen Maasse weit hinter dem Eindruck zurückblieben, den das Bild bei dem Beschauer hervorbrachte[1]). Zwar lässt Strabo bei dieser Gelegenheit einen gelinden Tadel durchblicken, indem es ihm scheinen will, dass die Kolossalität des Bildes fast ausser Verhältniss zu der Grösse des Tempels stehe: denn der Gott, der sitzend beinahe die Decke berühre, würde, wenn er sich aufrichten könnte, dieselbe in die Höhe heben. Aber gerade eine solche Anschauungsweise scheint es zu sein, auf welche Pausanias zielt, wenn er es tadelt, dass man sich überhaupt mit kleinlichen Messungen befasse, wo der Gott selbst ein billigendes Urtheil abgegeben habe. Sicher ist hiernach immer soviel, dass, wenn ein Tadel den Phidias traf, vielmehr ein Uebermaass an Grossartigkeit, als ein Mangel derselben Anstoss erregte. Sein Zeus mochte weniger ein Bild in dem Tempel sein, als der Tempel nur der Rahmen für das Bild.

Sprechen wir hier von der äusseren Gesammtwirkung des Zeusbildes, so dürfen wir nicht vergessen, wie viel dabei auf eine harmonische Stimmung der Farben ankam, welche durch die verschiedenen Stoffe gegeben waren. Hier musste dem Phidias seine frühere Thätigkeit als Maler von wesentlichem Nutzen sein. Denn die Malerei seiner Zeit hatte es noch nicht mit Farbeneffecten, mit dem Wechsel von Licht und Schatten zu thun, sondern begnügte sich mit ganzen ungebrochenen Tönen, durch deren Zusammenstellung nur eine dem natürlichen Eindrucke verwandte Stimmung bei dem Beschauer hervorgerufen werden sollte. Eine ähnliche Wirkung durch die Verbindung verschiedener Stoffe war auch in den Bildern aus Gold und Elfenbein zu erstreben. Aber

[1]) Dass dies der Eindruck war, geht aus verschiedenen Aeusserungen der Alten hervor, wenn auch die Worte bei Pausanias, welche es ausdrücklich sagen, als Glossen verdächtig sind.

um wie viel beschränkter hier die Mittel der Farben selbst im Verhältniss zur damaligen Malerei waren, um so viel mehr musste zur Erreichung des beabsichtigten Zweckes der feinsten Berechnung des Künstlers überlassen werden, welche zwar nicht die selbstständige Ausübung der Malerei, wohl aber die genaueste Kenntniss ihrer Principien und Gesetze voraussetzte. 197

Alle diese bisher behandelten Gesichtspunkte können jedoch für die Beurtheilung eines Kunstwerkes nicht die hohe Bedeutung haben, welche wir der dargelegten Kenntniss der darzustellenden Gestalt, also vor allem des menschlichen Körpers, beilegen müssen. Hier kann es nun auffallen, dass über die Verdienste des Phidias in dieser Beziehung so gut wie nichts ausdrücklich gemeldet wird, während man bei anderen Künstlern gewisse Verdienste, um Symmetrie, Proportionen und Aehnliches, im Einzelnen hervorhebt. Wir dürfen uns dies auf folgende Weise erklären: in jenen bestimmt abgegrenzten Lobsprüchen liegt es eingeschlossen, dass die betreffenden Künstler in der Darstellung der Dinge ihre Aufmerksamkeit vorzugsweise auf eine bestimmte formelle Richtung lenkten. Bei Phidias fand sich eine solche, übrigens oft sehr verdienstvolle Einseitigkeit nicht. Ihm war die Darstellung des Körpers einem rein formellen Gesetze untergeordnet. Schönheit der Form erstrebte freilich Phidias gewiss nicht minder, als irgend ein anderer Künstler; im letzten Grunde aber war sie bei ihm nur der Ausfluss seiner poetischen, seiner idealen Richtung.

Dieses Wort Ideal schliesst das höchste Verdienst des Phidias ein, bezeichnet allein den gewaltigen Umschwung, den ein Phidias in der gesammten griechischen Kunst hervorzurufen vermochte. Diesen höchsten Begriff der Kunst in der möglichsten Schärfe zu erfassen, ist also zur Beurtheilung nicht blos des Phidias, sondern der gesammten ferneren Entwickelung der griechischen Kunst von der höchsten Wichtigkeit.

Die Alten scheinen sich von dieser Art des künstlerischen Schaffens nicht immer einen hinlänglich klaren Begriff gemacht zu haben. In einer Glosse des Suidas[1]) wird gesagt, Phidias habe ἐνθουσιῶν seine Werke geschaffen. Philostratus[2]) spricht von der Thätigkeit der Phantasie bei der Kunst eines Phidias im Gegensatz zur rein mimetischen Darstellungsweise. Phantasie und Enthusiasmus oder poetische Begeisterung sind allerdings für das künstlerische Schaffen von sehr hoher Bedeutung, allein zur Bildung eines Ideals können sie allein nicht genügen, sie sind lediglich subjectiv. Schon bestimmter äussert sich Cicero[3]), indem er sagt: Phidias habe seinen Zeus nicht irgend einem einzelnen Menschen nachgebildet, sondern in seinem Geiste habe irgend ein vorzügliches Bild der Schönheit geruht, welches er angeschaut, in welches er sich versenkt 198

1) Ἰάκωβος ἰατρός. 2) Vit. Apollon. p. 118 Kayser. 3) Or. 3, 10. Nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Harum rerum formas appellat ideas ille non intellegendi solum, sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister, Plato; easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intellegentia contineri, cetera nasci, occidere, fluere, labi, nec diutius esse uno et eodem statu. Quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.

und nach dessen Aehnlichkeit er seine Kunst und seine Hand gelenkt habe. Dieses Bild ist aber, wie sich im Verfolg der Rede ergiebt, nichts Anderes, als die platonische Idee, von welcher Plato sagt, sie entstehe nicht, sondern sei immer vorhanden, und werde ratione et intellegentia, in der Vernunft und der Erkenntniss, bewahrt. Was es also auch sei, worüber auf methodischem Wege verhandelt werden solle, (oder, auf unsere Untersuchung angewendet, was in künstlerischer Weise zur Anschauung gebracht werden soll,) das sei immer auf die letzte Form und das Urbild (species) seines Genus zurückzuführen. Welches aber ist diese letzte Form und dieses Urbild eines griechischen Gottes, eines Zeus, über welche hinaus nichts Höheres, nichts Vollendeteres gedacht werden kann? Der Gott ist der Träger eines geistigen Begriffes. Aber, wie Dio Chrysostomus den Phidias sagen lässt: kein Bildner oder Maler kann den Geist an sich darstellen. Wir nehmen daher unsere Zuflucht zu dem menschlichen Körper als der Hülle des Geistes. Aber der menschliche Körper ist nichts Absolutes, nichts Vollkommenes; er ist fortwährendem Wechsel unterworfen, er gehört einem Kinde, einem Greise, einem Manne, einem Weibe an; und in jedem dieser Alter oder Geschlechter kann er sich einem Absoluten, einer Idee nähern. Auch die griechische Gottheit ist nicht eine einzige, der Gottbegriff ist in eine 199 Reihe von Begriffen und Persönlichkeiten zerspalten. Die Kunst hat also einer Reihe von Ideen durch den einzigen menschlichen Körper Gestalt zu verleihen. Um dies aber zu vermögen, ist es nöthig, dass sie die Natur zum Vorbilde nehme, nicht in den einzelnen Erscheinungen des Lebens, sondern in den Gesetzen ihrer Bildungen. Wir sagten, der Körper sei die Hülle des Geistes; aber der Geist übt auch seine Wirkung auf den Körper, und dieses Wirken findet in bestimmten Formen des Körpers seinen beständigen Ausdruck. Nun ist jeder der griechischen Gottheiten ein bestimmter geistiger Charakter eigenthümlich, welcher an bestimmten Theilen des Körpers in bestimmten Formen sich offenbaren muss. Dieser Theil in dieser Form ist vorzugsweise der Träger der Idee; und dass er in seiner grössten Schärfe und Bestimmtheit erfasst werde, ist also die Grundbedingung, durch welche allein die Lösung der künstlerischen Aufgabe überhaupt möglich wird. Handelt es sich nun schon hier um etwas, welches zu bestimmen nicht der Willkür des Künstlers überlassen bleiben kann, sondern um etwas Gegebenes, in sich Nothwendiges, so sind in allen übrigen Theilen dem Willen des Künstlers noch weit engere Grenzen gezogen. Denn wo es sich um die Bildung organischer Geschöpfe handelt, ergiebt sich mit Nothwendigkeit aus der einen Form die andere, aus den einzelnen Formen das Ganze. Allein in der Welt der einzelnen Erscheinung will freilich, wie Aristoteles[1]) sich ausdrückt, die Natur, d. h. die organische Naturkraft, organisch wirken, kann aber dieses Ziel nicht erreichen. Sie wird gehemmt und bedingt durch Zufälligkeiten, welche jedoch nicht das Gesetz der Bildung selbst aufzuheben vermögen, sondern häufig noch dienen müssen, dasselbe zu bestätigen. Der Künstler dagegen, wenn er Ideale, Gestalten, in denen eine Idee verkörpert erscheinen soll, bilden will, darf sich durch alle diese Zufälligkeiten, welche die Natur in der Wirklichkeit begleiten, nirgends binden lassen; er muss zu

[1]) Pol. I.

dem einen Theile, welcher Träger der Idee ist, alle übrigen Formen nach den organischen, nothwendigen Gesetzen der Natur hinzubilden. So hat man wohl sagen können, der Künstler gehe bei der Idealbildung über die Natur, nemlich die gewöhnliche Natur hinaus; in der That aber zeigt er uns nur die Natur in ihrer reinsten und vollkommensten Wirksamkeit, die Naturkraft in ihrem Schaffen nach einem höheren, in sich nothwendigen Gesetze. — Es mag vielleicht scheinen, dass bei dieser Betrachtungsweise der künstlerischen Freiheit, der Begeisterung, dem freien Walten des Genius zu geringe Rechnung getragen, dem Wissen und dem Erkennen der Bildungsgesetze eine zu hohe Bedeutung beigelegt sei. Allerdings ist die Freiheit bedingt durch die ewigen Gesetze der Natur. Allerdings wird die Kenntniss dieser Gesetze als das Erste und Nothwendigste vorausgesetzt. Aber „das Werk des Künstlers soll nicht von diesem Wissen, sondern von dem urkräftigen Walten eines in sich sicheren, das Gesetz der Kunst nicht als ein Aeusseres befolgenden, sondern als ein Inneres erfüllenden Geistes zeugen [1].“ Der Künstler soll nicht sein Werk nach den Gesetzen construiren, sondern indem dieselben in seinem Geiste ruhen, sollen sie ihn beim Schaffen des Werkes so leiten, dass dasselbe eine höhere innere Wahrheit habe, nichts Willkürliches, sondern etwas seiner Natur nach Nothwendiges sei. Der Genius aber wird sich zeigen in der Schärfe, in der Hoheit, mit welcher er die Grundidee findet, erfasst, ihr Form giebt, sie organisch in allen Theilen und im Ganzen harmonisch durchbildet. Die Göttlichkeit der Kunst wird sich gerade dadurch bewähren, dass sie uns nicht menschliche Satzungen und Willkür, sondern das strenge Walten des höheren göttlichen Gesetzes in ihren Schöpfungen zur Anschauung bringt.

Wir kehren endlich wieder zu Phidias zurück, den wir scheinbar ganz aus den Augen verloren hatten. Allein bekennen wir es nur, Phidias selbst hat uns den Weg vorgezeichnet, den wir in unserer Erörterung eingeschlagen haben. Man erzählt, dass ihm die Frage vorgelegt worden sei, nach welchem Muster (*παράδειγμα*) er den Zeus in Olympia bilden wolle [2]. Was antwortet nun Phidias? Etwa, wie Philostratus [3]) meint, er stelle sich vor den Zeus *ξὺν οὐρανῷ καὶ ὥραις καὶ ἄστροις*? Nein er verweist auf die Worte des Homer [4]):

> *ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,*
> *ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος* 201
> *κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.*

Diese Worte aber geben nicht ein Bild von der Gewalt des Zeus in allgemeinen Zügen, sondern sie bieten etwas ganz Concretes. Der Dichter nennt ganz bestimmt die Augenbraunen und das Haupthaar. Das Erbeben des Olymp, in welchem uns allerdings die Idee von der Macht des Zeus in ihrer ganzen Hoheit vor die Seele tritt, ist nur die Wirkung der Bewegung jener Theile, durch welche er seinen Willen kund thut. *Εἰρῆσθαι γὰρ μάλα δοκεῖ καλῶς· ἔκ τε τῶν ἄλλων καὶ τῶν ὀφρύων προκαλεῖ τὴν διάνοιαν ὁ ποιητὴς ἀναζωγραφεῖν μέγαν*

---

[1]) E. Müller Gesch. d. Theorie d. Kunst I, S. 2. [2]) Strabo VIII, p. 354. Valer. Max. III, 7, ext. 4. Dio Chrys. XII, p. 200 ed Morelli. Macrob. V, 13. [3]) vit. Apollon. VI, p. 118 Kayser. [4]) Iliad. *Α*, 528.

τινὰ τύπον καὶ μεγάλην δύναμιν ἀξίαν τοῦ Διός, καθάπερ καὶ ἐπὶ Ἥρας, ἅμα φυλάττων τὸ ἐφ' ἑκατέρῳ πρέπον· ἔφη μὲν γὰρ

σείσατο δ' εἰνὶ θρόνῳ, ἐλέλιξε δὲ μακρὸν Ὄλυμπον.

Τὸ δὲ ἐπ' ἐκείνῃ συμβὰν ὅλῃ κινηθείσῃ, τοῦτ' ἐπὶ τοῦ Διὸς ἀπαντῆσαι ταῖς ὀφρύσι μόνον νεύσαντος, συμπαθούσης δή τι καὶ τῆς κόμης[1]. Den Augenbraunen und dem Haar musste also die Kraft inne wohnen, eine solche Wirkung zu erzeugen. In diesen Theilen gewann die Idee des Zeus bei Phidias zuerst Körper. Dass dies in der That, und wie es geschehen, kann uns auch eine Copie, wie der Zeus von Otricoli, anschaulich machen. Es genügt ein Blick auf die Theile, welche das Auge beschatten, auf das Haar, wie es auf der Stirn emporsteigt und dann herabwallt, man möchte sagen, nicht *συμπαθούσης*, sondern *συνεργούσης δή τι τῆς κόμης*, um zu fühlen, wie gerade in diesen Theilen sich die Gewalt des Zeus vorzugsweise ausspricht. Mit diesen Grundformen aber waren nun alle übrigen Theile in Harmonie zu setzen; der Künstler bildete sie so, wie sie nach den anatomisch-physiologischen Gesetzen des menschlichen Organismus sich in ihrem Verhältniss zu den gegebenen Formen gestalten mussten. Das ist es, was Macrobius[2] andeuten will, wenn er sagt: nam de superciliis et crinibus totum se Iovis vultum collegisse. Die Nachweisung zu geben, dass dies wirklich der Fall ist, würde hier zu weit führen. Um jedoch die Möglichkeit einer solchen Beweisführung darzuthun, mag es mir gestattet sein, auf
202 einen Aufsatz[3] über einen Herakopf des Museums zu Neapel zu verweisen, dessen Formen ich als aus der homerischen Bezeichnung *βοῶπις πότνια Ἥρη* abgeleitet nachzuweisen versucht habe. — Nur auf diese Weise erklärt es sich, wie die Ideale eines Phidias und verwandter Geister bei den Griechen allgemeine Geltung erlangen konnten. Sie waren nicht Bildungen einer subjectiven Phantasie, denen, wenn sie auch von noch so hoher Vortrefflichkeit gewesen wären, doch andere eben so berechtigte Phantasien entgegengestellt werden könnten, wie, um ein hervorragendes Beispiel anzuführen, noch neben dem Moses eines Michelangelo auch andere Bilder des jüdischen Gesetzgebers recht wohl denkbar wären. Die griechischen Ideale waren objective Bilder, welche die Berechtigung, die Gewähr ihres Daseins in sich selbst trugen, weil sie streng den Gesetzen desselben entsprachen. Deshalb konnte und durfte an ihnen nichts Wesentliches verändert werden, weil mit dem Theile auch das Ganze in Frage gestellt worden wäre. Und darin liegt der Grund, dass auch wir noch das Bild eines Zeus, einer Athene selbst ohne äussere Abzeichen erkennen; denn überall sind die Grundformen, auf denen das innere geistige Wesen beruht, unverändert geblieben.

Wollen wir jedoch die ganze Grösse der Verdienste des Phidias ermessen, so dürfen wir schliesslich seine historische Stellung nicht ausser Augen lassen. Es ist nicht meine Absicht, zu behaupten, dass Phidias allein und einzig durch die Kraft seines Genius die Kunst mit einem Male, wie mit einem gewaltigen Sprunge, zum Gipfel der Vollkommenheit emporgeführt habe. Auch er hatte seine Vorarbeiter. Wir haben oben die Verdienste eines Kalamis, Pythagoras, Myron im Einzelnen erörtert, und an ihnen gesehen, wie auf dem gesammten Gebiete der Kunst sich ein Streben nach freierer Entwicklung zeigt. Doch

---

[1]) Strabo l. l. [2]) l. l. [3]) Bull. dell' Inst. 1846, p. 122—128.

dürfen wir einen Punkt nicht übersehen: während sonst die Kunst gerade in ihren erhabensten Leistungen der Religion dienstbar zu sein pflegt, knüpft sich der Ruhm der genannten Künstler am wenigsten an ihre religiösen Werke. Ihre Götterbilder mögen die ihrer Vorgänger in der körperlichen Durchbildung weit übertroffen haben: dass sie aber in geistiger Beziehung auf einer wesentlich verschiedenen Grundanschauung beruhten, wird wenigstens nirgends ausdrücklich bemerkt. Nur eine Nachricht ist uns in dieser Beziehung über einen Künstler erhalten, der, zwar etwas älter als Phidias, doch noch gleichzeitig mit ihm arbeitete, nemlich Onatas; und diese Nachricht bestätigt nur, was wir über seine jüngeren Zeitgenossen vermutheten. Er bildet seine schwarze Demeter theils nach einem alten Vorbilde, theils nach Traumerscheinungen. Hier haben wir auf der einen Seite noch ganz den alten, durch religiöse Satzung geheiligten Typus, auf der andern Seite das Streben nach Idealität. Allein, selbst um sich nur theilweise Geltung zu verschaffen, muss auch dieses Streben wieder zur Religion, sei es auch selbst zu einer Art von religiösem Betruge, seine Zuflucht nehmen. Um den letzten Schritt zu voller Freiheit zu thun, war ein Geist nöthig, der sich seiner eigenen Ueberlegenheit bewusst war. Phidias wagte ihn, indem er alle willkürlichen Satzungen verachtete und als Gesetz nur das innere Wesen der darzustellenden Dinge selbst anerkannte. 203

Und das ganze Alterthum wurde von dem Eindrucke seiner Werke überwältigt und verkündete sein Lob bis in die spätesten Zeiten hinab. Fassen wir daher diese Lobsprüche einmal etwas genauer ins Auge, um daraus den Charakter seiner Idealbilder, wo möglich, noch genauer zu bestimmen. Berühmt ist der Ausspruch: Phidias allein habe Ebenbilder der Götter gesehen, oder allein sie zur Anschauung gebracht[1]), ein Gedanke, der sich ähnlich in einem Epigramme des Philippos von Thessalonike[2]) wiederfindet:

Ἠ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δείξων,
Φειδία, ἢ σύ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος.

Auch auf einen Römer, wie den Aemilius Paullus, machte der olympische Zeus den gewaltigsten Eindruck; ihm erschien mindestens der homerische Zeus verkörpert, wenn nicht gar der Gott selbst gegenwärtig[3]). Plinius[4]) nennt ihn unnachahmlich, Spätere preisen seinen Anblick gerade wie ein Zaubermittel, welches alle Sorge und alles Leid vergessen mache[5]). Für uns wichtiger ist es, wenn Quintilian[6]) angiebt, man habe Phidias für einen noch bedeutenderen Künstler in der Bildung der Götter als der Menschen gehalten; sein Zeus habe sogar der bestehenden Religion noch ein neues Moment hinzugefügt: so sehr komme die Majestät des Werkes dem Gotte selbst gleich. Hier ist ausgesprochen, was sich auch aus der Betrachtung seiner Werke ergiebt, dass sich Phidias vorzugsweise der erhabensten Aufgabe der Kunst, der Bildung der Götter, zugewendet hatte. Darum preist auch Dionys von Halikarnass[7]) an ihm das streng Ehrbare, Grossartige und Würdevolle (*τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικὸν*), ebenso Demetrius[8]) das Grossartige *καὶ τὸ ἀκριβὲς ἅμα* (s. unten). 204

---

[1]) Strabo l. l. Vgl. Photius Bibl. p. 37 F Bekker. [2]) Anall. II, p. 225. [3]) Polyb. Exc. XXX, 15, 3. Plut. Paull. Aem. 28. Livius 45, 28. [4]) 34, 54. Vgl. Cic. Brut. 64 Hortensii ingenium ut Phidiae signum simul adspectum et probatum est. [5]) Arrian Epict. I, 6. Dio Chrys. XII, p. 209. [6]) XII, 10, 9. [7]) de Isocr. p. 85 ed. Sylb. [8]) de elocut. § 14.

Diese Eigenschaften schliessen natürlich Schönheit und Anmuth nicht aus, sondern setzen eine gewisse Art derselben sogar voraus. So wird von Dio Chrysostomus[1]) die χάρις τῆς τέχνης am Zeus bewundert, und ein dem Sylla ertheiltes Orakel[2]) verbindet τὸ κάλλος mit dem μέγεθος als Eigenschaften dieses Werkes. Die lemnische Athene endlich erhielt sogar von ihrer Schönheit einen Beinamen. Aber gerade bei diesem Werke werden wir daran erinnern müssen, dass der Begriff der Schönheit ein sehr schwankender ist, der je nach den verschiedenen Standpunkten sehr Verschiedenes bezeichnet. Es sind uns zwei Epigramme[3]) erhalten, welche einen und denselben Gedanken in nur wenig veränderter Fassung aussprechen: wer die knidische Aphrodite des Praxiteles sehe, der werde den Ausspruch des Paris über die Schönheit der Göttin für gerecht halten; betrachte man aber dann die Athene des Phidias, so müsse man den Paris einen Rinderhirten schelten, dass er an solcher Schönheit kalt vorübergegangen sei. Die Zusammenstellung dieser beiden Meisterwerke gewährt uns den richtigen Maassstab, um die besondere Art der Schönheit in den Werken des Phidias näher zu bestimmen. Die Aphrodite des Praxiteles war sinnlich schön, so dass sie auch auf den roheren, wenig gebildeten Beschauer reizend wirkte; bei der Athene des Phidias leuchtete aus der körperlichen Form die geistige Schönheit hervor; um diese aber zu würdigen, wird auch bei dem Beschauer ein gebildeter Geist mit Nothwendigkeit vorausgesetzt. Dieses Streben nach geistiger Schönheit im Gegensatz zur sinnlichen spricht sich aber bei Phi-
205 dias selbst in der Wahl der Gegenstände aus. Ausser dem Zeus, dem erhabensten der Götter, ist es besonders Athene, die Göttin vorzugsweise geistiger Kräfte, welche er in seinen Werken verherrlicht. Zwar kennen wir auch mehrere Bilder der Aphrodite von Phidias; allein selbst wenn wir nicht davon unterrichtet wären, dass die liebreizende, nacktgebildete Göttin einer nachfolgenden Entwickelungsperiode angehörte, so könnte uns schon die Bezeichnung als Aphrodite Urania, die bei zweien dieser Bilder wiederkehrt, hinlänglich darüber belehren, dass der Künstler die Göttin in ihrer würdigsten Gestalt und nach ihrem erhabensten Begriffe aufgefasst hatte[4]). In entgegengesetzter Weise können wir zu der gleichen Bemerkung durch die Amazone des Phidias geführt werden. Sie war ein vorzügliches Werk, Lucian rühmt an ihr einige Theile als besonders musterhaft, und sie musste zu seiner Zeit sogar ein Lieblingsstück der Kenner sein. Dennoch ward nach Plinius Erzählung Phidias in der Amazonenbildung von Polyklet übertroffen. Es war eben der Gegenstand nicht einer so erhabenen geistigen Auffassung fähig, wie sie der innersten Natur des Phidias, ich möchte sagen, Bedürfniss war; das Ideal, welches überhaupt hier erstrebt werden durfte, war mehr ein Ideal körperlicher Vollendung. Dieses Verhältniss steigert sich natürlich noch mehr bei blosser Portraitbildung, welche, wenn auch das Bild des Darzustellenden noch so geistig gefasst wurde, wie es bei vielen der grie-

---

[1]) Or. XII, p. 209. Vgl. p. 215 die Stelle, wo es heisst, dass das ganze Wesen des Zeus, Majestät, Ernst, und doch wieder Milde, Friede u. s. w. in dem Bilde des Zeus ausgesprochen sei. [2]) Plut. Syll. 17. [3]) Anall. I, p. 262, von Hermodor; III, p. 200, n. 248. [4]) Die Erzählung beim Schol. Greg. Naz. (ap. Gaisford Catal. Mss. Clark. p. 36), dass der Anblick der Aphrodite des Phidias den Beschauer zu Wollust reize, beruht auf Missverständniss, oder ist spätere Erfindung.

chischen Portraits wirklich der Fall ist, doch den Charakter des rein Menschlichen im Gegensatz zum Göttlichen nicht abstreifen kann und darf. So bietet uns denn Phidias die wunderbare Erscheinung dar, dass, wo er in einem Zweige der Kunst minder vollkommen erscheinen sollte, der Grund nicht in mangelnder geistiger Befähigung, sondern in der zu grossen Gewalt und Erhabenheit seines Geistes zu suchen ist.

Wir haben geglaubt, die Grösse des Phidias im poetischen Schaffen zuerst und mit besonderem Nachdruck hervorheben zu müssen. Aber der Genius mag noch so gewaltig, seine Ideen mögen noch so erhaben sein: um ihnen Gestalt zu verleihen, ist die gründlichste Kenntniss dieser Gestalt selbst die erste, durch nichts Anderes zu ersetzende Vorbedingung.

Dass nun die Alten gerade dieser Seite des künstlerischen Verdienstes bei 206 Phidias verhältnissmässig so wenig Erwähnung thun, berechtigt nicht, ihm dasselbe abzusprechen. Im Gegentheil kann uns eben dieses Schweigen den Beweis liefern, dass diese Vorbedingung in ihrem höchsten Sinne erfüllt sein musste; in dem Sinne nemlich, dass, wo die Idee, wie bei Phidias, künstlerische Gestalt angenommen hat, auch die höchste Vollendung der Form nicht als ein selbstständiges Verdienst hervortritt, sondern nur als ein Ausfluss der Ideen selbst erscheint. Und in der That bewundern wir an den aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Gestalten vorzugsweise nicht sowohl einzelne Schönheiten, als die ganze Schöpfung. Denn nicht die Natur nachgebildet, ihr nachgeschaffen hat Phidias. Die neuere Naturwissenschaft betrachtet es als einen ihrer schönsten Triumphe, dass es ihr gelungen, aus den fossilen Resten urweltlicher Thiere uns die Natur derselben mit wissenschaftlicher Sicherheit wieder vor Augen zu führen, diese Thiere in der Idee wieder zu schaffen. Sie bildet ex ungue leonem. Aehnlich Phidias: denn er ist es, auf den die Entstehung dieses Sprüchwortes zurückgeführt wird, indem er einzig aus der Klaue bestimmte, wie der ganze Löwe, dem sie angehörte, erscheinen musste[1]). Mag diese Erzählung immerhin das Gepräge einer Anekdote tragen: für die Art und Weise, wie Phidias die Natur anschaute, legt sie uns ein gewichtiges Zeugniss ab. Denn sie liefert uns den Beweis, dass Phidias, wie er vermöge seiner idealen Richtung darauf hingewiesen war, Gestalten von einem vollkommenen, makellosen Organismus zu schaffen, so auch bei dem Studium der Form vor Allem den organischen Zusammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen in's Auge fasste. In welcher bestimmten Weise sich nun dieses Studium in den Werken des Phidias offenbarte, bezeichnen die Alten mit einem einzigen Worte. Dio Chrysostomus[2]) lässt den Phidias sagen, er unterscheide sich von seinen Vorgängern *κατὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ποιήσεως*, und in dem schon oben angeführten Urtheile des Demetrius[3]) wird als Kennzeichen der Werke des Phidias ausser dem *μεγαλεῖον*, der Grossartigkeit, auch *τὸ ἀκριβὲς ἅμα* hingestellt. Wir vermögen diesen Ausdruck mit einem Worte nicht zu übersetzen. „Zierlichkeit 207 der Ausführung im Detail" ist eine Uebertragung, welcher gerade *τὸ ἀκριβὲς* abzugehen scheint. Eher könnte man von Sauberkeit der Ausführung sprechen, in sofern wir darunter eine solche verstehen, welche von allem Ungehörigen ge-

[1]) Lucian. Hermot. 54. [2]) Or. XII, p. 210. [3]) de eloc. § 14.

reinigt ist. Noch mehr aber liegt in diesem Ausdrucke der Begriff der Schärfe, der Präcision. Wir verlangen ἀκρίβεια namentlich vom Gesetzgeber und vom Richter. Denn da Gesetz und Recht die Grundpfeiler aller staatlichen Ordnung sind, so muss das Gesetz scharf, fest und bestimmt umrissen, das Recht in der schärfsten, strengsten Anwendung des Gesetzes ertheilt werden. Fassen wir das Wort in dem Urtheile über Phidias in der gleichen strengen Bedeutung, so gewinnen wir dadurch einen schönen Gegensatz zu dem μεγαλεῖον. Das Grossartige der Idee setzt auch Grossartigkeit der Form voraus. Aber gerade in dem Streben nach dieser schwindet leicht die Feinheit und Schärfe, und macht einer mehr massigen, theils zu schwülstigen, theils zu verschwimmend weichen Behandlung Platz. Als Beispiel dafür mag uns ein berühmtes Werk dienen, welches lange als ein Muster des grossen, hohen Styles gegolten hat: der Herakles-Torso des Belvedere. Und wer wollte auch jetzt noch die Grossartigkeit der Anlage läugnen? Aber vergleichen wir ihn nur mit dem Ilissos oder dem sogenannten Theseus des Parthenon, so wird sich Niemand des Eindrucks erwehren können, dass die einzelnen Formen, namentlich in ihren Begrenzungen, der Schärfe und Bestimmtheit entbehren, dass die elastische Spannung, das lebensvolle Ineinandergreifen der Muskeln fehlt, und an die Stelle kräftiger Fülle häufig Geschwollenheit und Gedunsenheit getreten ist. Alles aber, was hier mangelt, das finden wir im höchsten Grade der Vollendung an jenen Figuren des Parthenon. Hier meinen wir wirkliches Leben zu schauen, hier glauben wir im Stande zu sein von jedem Theile nach seinem Zwecke, nach seiner Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen uns volle, klare Rechenschaft zu geben. Wir bewundern, wie sich diese Figuren, gleich einer tadellosen Pflanze aus dem Saamenkorn, aus der Idee des Künstlers entwickelt haben. Da sind keine üppigen Auswüchse, aber eben so wenig irgend eine Dürftigkeit bemerkbar, sondern alles ἐς τὸ ἀκριβέστατον seinem eigensten Wesen, seinem innersten Zwecke entsprechend. Wir loben nicht Einzelnes, die Symmetrie, die 208 Eurythmie, die Proportionen: wir finden diese Vorzüge alle vereinigt, aber keinen in so hervorstechender Weise erstrebt, dass dadurch die Darstellung der Ideen, die harmonische Entfaltung derselben nach allen Seiten hin hätte beeinträchtigt werden können. Die Reinheit der Formen war nicht etwa, wie in dem Kanon des Polyklet, selbst Zweck, sondern nur das Mittel zur Erreichung eines höheren Zweckes. Gerade durch dieses Einhalten bestimmter Schranken, welches alle dem vorgesetzten Zwecke fremden Reizmittel absichtlich verschmäht, erhalten wir den Eindruck einer höheren Wahrheit, und gerade dadurch macht sich diese Wahrheit, weil ohne störenden Beigeschmack, nur um so bestimmter und reiner fühlbar.

Wenn wir sonach das Wesen der Formenbildung bei Phidias in dem Unterordnen der Form unter die Idee erkannt haben, so wie in der Erfüllung aller der Forderungen, welche von Seiten der Idealbildung an die Form gestellt werden können, so ist damit natürlich nicht ausgeschlossen, dass auch in seinen Werken manche Einzelnheiten durch den hohen Grad ihrer Vollendung die Bewunderung des Beschauers noch besonders herausfordern konnten. Und in der That bleiben uns noch einige solche Lobsprüche zu betrachten übrig, die sich indessen keineswegs als im Widerspruch mit unserer obigen Auffassung befindlich, vielmehr

als eine Bestätigung derselben deuten lassen: wir meinen, was Lucian über die Lemnische Athene und über die Amazone des Phidias bemerkt. An der ersteren rühmt er[1]) den Umriss des ganzen Gesichtes, das Zarte der Wangen und das symmetrische Verhältniss der Nase. Um nun aus dem Lobe der Theile einen Schluss auf den Charakter des Ganzen zu machen, wird es nicht überflüssig sein, zu erinnern, dass die Lemnierin ein Werk aus Erz war, einem Stoffe, der eine wesentlich andere Behandlung der Form, als z. B. der Marmor bedingt. Das Erz verlangt Weichheit und Fülle in geringerem Maasse, als sie im Marmor erreichbar ist, vermag aber dagegen die Form schärfer und bestimmter und zu grösserer Feinheit durchzubilden, etwa wie der Kupferstich in der Feinheit der Linien den Steindruck zu überbieten vermag. Auf eine solche Behandlung aber lässt sich namentlich das Lob der Wangen deuten. Der Ausdruck *ἁπαλὸν* wird 209 z. B. von Homer auf die Haut des Halses unter dem Kinn, auf die Haut in der Hand eines Freiers angewendet, welche den Bogen zu spannen ausser Stande ist. Auch bei der Lemnierin werden wir daher nicht sowohl von Weichheit, als von Zartheit der Wangen sprechen müssen. Von diesem Lobe aber lässt sich, dem Wesen der Formenbildung gemäss, das andere kaum trennen. Die Nase, gerade zwischen den Wangen, der Umriss, durch welchen diese umschrieben werden, müssen natürlich diesen Charakter der Zartheit theilen. Vergleichen wir nun aber damit den Ausspruch des Himerius: Phidias habe Röthe über die Wangen der Göttin ausgegossen, sowie das in den früher erwähnten Epigrammen enthaltene Lob, so muss sich uns die Ueberzeugung aufdrängen, dass auch hier wieder die Zartheit und Feinheit der Bildung einem höheren, als einem bloss sinnlichen Zwecke dient und vorzugsweise darauf berechnet ist, die geistige Schönheit, den milden Adel der jungfräulichen Göttin recht eindringlich fühlbar zu machen. — Einer ähnlichen Deutung unterwerfe ich denn endlich auch das Lob, welches Lucian[2]) der Amazone des Phidias spendet. Die Bildung des Mundes (*στόματος ἁρμογή*) und der Nacken mögen an sich unnachahmlich gewesen sein. Aber vergessen dürfen wir nicht, dass sich gerade im Munde der Charakter der Festigkeit, des Muthes ausprägt, dass auf der Bildung des Nackens auch die ganze Haltung des Kopfes beruht, in welcher sich ebenfalls die kriegerische Befähigung der Amazone aussprechen musste. Das Lob dieser Theile scheint also auch hier in seinem letzten Grunde dadurch bedingt, dass in ihnen der Gedanke, die Idee des Künstlers mit besonderer Schärfe und Präcision körperliche Gestalt und Form angenommen hatte.

Doch genug der Erörterungen, die uns immer nur wieder auf einen und denselben Punkt zurückführen. Ist dieser Umstand, wie wir hoffen, nicht die Folge einer einseitigen Auffassung, so liegt vielleicht in demselben sogar eine Gewähr dafür, dass in der Forschung der richtige Weg eingeschlagen wurde. Thöricht zwar wäre es zu glauben, dass in wenigen Sätzen die ganze Erhabenheit des künstlerischen Genius eines Phidias sich ergründen lasse. Wie einmal 210 unser jetziges Wissen beschaffen ist, bleibt dieses eine Aufgabe, deren Lösung in ihrem vollen Umfange wohl niemand zu unternehmen wagt, so wenig als

---

[1]) Imagg. 4: *τὴν τοῦ παντὸς προσώπου περιγραφὴν καὶ παρειῶν τὸ ἁπαλὸν καὶ ῥῖνα σύμμετρον.* [2]) l. l.

irgend jemand den Phidias in der Kunst erreicht zu haben vorgeben möchte. Unsere Aufgabe musste sich nur auf den Versuch beschränken, ein Bild des Künstlers in wenigen allgemeinen, aber, wo möglich, so bestimmten Zügen zu entwerfen, dass sie einer weiteren Ausführung als feste Grundlage dienen könnten. Diese selbst aber verlangt ein ausgebreitetes und vielseitiges Studium, nicht des Phidias allein, sondern der gesammten griechischen Kunst, die in ihm ihren Höhepunkt erreicht. Nur zwei Richtungen, nach welchen sich dasselbe bewegen muss, mögen hier erwähnt werden: zuerst die genaueste formelle und stylistische Untersuchung der Werke des Phidias, seiner Schüler und seiner Zeitgenossen, sodann die Erforschung des poetischen Zusammenhanges in den vielgegliederten Compositionen eines Götterbildes, wie der Zeus, eines Tempels, wie der Parthenon. Gelingt es einst auf diesem Wege das Bild des Phidias in seinen feineren Formen uns vor Augen zu stellen, so ist es schon Gewinn genug, wenn die bisher gewonnenen Resultate nur den Nutzen der Punkte gewährt haben, welche dem Künstler bei der Anlage eines Werkes in Marmor zur Richtschnur dienen, aber verschwunden sind, sobald es zur höchsten Stufe der Vollendung geführt ist.

Polyklet.

Erste Pflicht bei der Erörterung über Polyklet ist es, ihn, nächst Phidias den gepriesensten Künstler des ganzen Alterthums, in seiner vollen Persönlichkeit als einen Einzigen anzuerkennen und zu vertheidigen. Denn Thiersch[1]) hat in Folge seiner zwei Ageladas auch den Polyklet, abgesehen von einem jüngeren Namensgenossen, welcher gegen Ol. 100 blüht, in zwei Personen zu spalten versucht. Den Beweis dafür soll ihm Plinius liefern, welcher[2]) von einem Polyklet aus Sikyon spricht, während bei Pausanias wiederholt ein Argiver dieses Namens erscheint. Thiersch will daher bei seiner Scheidung nach 211 dem Vaterlande ausdrücklich „die Urkunde", d. h. das Zeugniss des Plinius und des Pausanias, für sich in Anspruch nehmen, welche nach seiner Meinung den Sieg über die Vermuthung davon tragen müsse. Sehen wir genauer zu: sollte Plinius von dem berühmten Polyklet aus Argos wirklich nichts erfahren haben, dagegen ausführlich von einem Sikyonier berichten, welcher selbst nach Thiersch's Ansicht dem Argiver weit nachstände? Pausanias aber, der ja ausdrücklich zwei Künstler desselben Namens, den Lehrer und den Schüler des Naukydes, unterscheidet, sollte er des Sikyoniers mit keinem Worte Erwähnung thun? Wie aber verfährt, alles andere zugegeben, Thiersch mit seinem urkundlichen Sikyonier? Man sollte hoffen, er werde dieses Schoosskind mit besonderer Liebe pflegen. Im Gegentheil: alle die schönen Werke, alle die Lobsprüche, welche die Urkunde bei Plinius diesem ertheilt, entreisst er ihm und erkennt sie dem Argiver zu. Für den Sikyonier bleibt kein einziges Werk mit Sicherheit übrig, vielmehr nur dasjenige, was bei Plinius als Tadel oder als minder lobenswürdig an Polyklet gerügt wird. Ist unter solchen Umständen nicht die Annahme weit einfacher und natürlicher, dass der Künstler, welcher der Schule von Argos angehörte, welcher dort sein bedeutendstes Werk auf-

1) Ep. Not. S. 62 flgdd. 2) 34, 55.

stellte, nach diesem seinem zweiten Vaterlande Argiver genannt wurde, auch wenn er in Sikyon geboren war, noch dazu, wenn wir bedenken, wie eng beide Städte durch Freundschaft und Verwandtschaft nicht nur in der Politik, sondern gerade auch in den Kunstschulen verbunden waren?

Sehen wir nun weiter, ob die Angaben über die Zeit eine Scheidung in zwei Personen nöthig machen. Plinius[1]) setzt Polyklet in die 90ste Olympiade: eine Zeitbestimmung, die offenbar von der Aufstellung der Hera in Argos hergenommen ist, deren Tempel Ol. 89, 2 (423 v. Chr.) abbrannte[2]). Ausserdem nennt ihn Plinius Schüler des Ageladas. Da dieser nun, wie wir gesehen haben, noch Ol. 81, 2 thätig sein konnte, so liegt in beiden Angaben nichts, was sich nicht auf eine einzige Person beziehen liesse. Ferner sucht Thiersch einen Stützpunkt für seine Ansicht in einer Stelle des Plinius[3]), in welcher Telephanes aus Phokis, der für Xerxes und Darius thätig war, mit Polyket, Myron und Pythagoras verglichen wird. Die Reihenfolge dieser drei Namen soll hier in 212 der Weise für die Zeitfolge entscheidend sein, dass Polyklet ein Vorgänger des Myron und Pythagoras, und mit Telephanes ein Zeitgenosse des Darius gewesen sein müsse. Allein Plinius behält bei der Zusammenstellung der drei Namen unter Ol. 90 eben diese Reihenfolge bei: eben wegen der sicheren Zeitbestimmung des Polyklet durch die Hera in Argos, obwohl die beiden andern zu jener Zeit schwerlich noch am Leben waren. Wollte aber Thiersch consequent sein, so musste er auch aus der Stellung, Xerxis atque Darii, folgern, dass hier nicht von dem ersten, sondern von Darius Nothus die Rede sei; und er durfte dies mit um so grösserer Wahrscheinlichkeit, als dieser gerade in dem Jahre des Tempelbrandes zu Argos zur Regierung kam, Telephanes dadurch also recht eigentlich als Zeitgenosse des bekannten Polyklet erscheint. — Nicht übersehen dürfen wir endlich, wie häufig und wie eng Phidias und Polyklet als Zeitgenossen mit einander verbunden werden, während nach Thiersch's Annahme Phidias mit den entgegengesetzten Endpunkten seiner Thätigkeit wohl diejenige der beiden Polyklete noch berühren, eigentlich aber doch gerade in der Mitte zwischen beiden stehen würde.

So viel über die Haltbarkeit der äusseren Gründe, durch welche Thiersch seine Meinung zu vertheidigen gesucht hat. Sie soll aber zugleich auf inneren Gründen beruhen, nemlich auf der Unmöglichkeit, die verschiedenen Nachrichten über die künstlerischen Verdienste und Mängel des Polyklet auf eine und dieselbe Person zu beziehen. Ich werde versuchen, den Gegenbeweis zu liefern, jedoch nicht auf dem Wege der Polemik, sondern indem ich ein Bild von der Persönlichkeit des Polyklet entwerfe. Finden darin alle die verschiedenen Angaben ihre Stelle, ja gewinnt das Bild gerade durch das, was Thiersch als widersprechend verwerfen will, erst volles Leben, so hoffe ich, der Widerlegung im Einzelnen überhoben zu sein.

Wir beginnen, wie gewöhnlich, mit der Aufzählung der Werke:

Das Bild der Hera im Tempel bei Argos, aus Gold und Elfenbein, von kolossaler Grösse, aber kleiner als die verwandten Werke des Phidias (Strabo VIII, p. 372). Die Göttin sass auf einem Throne, die Stirn mit dem Stephanos ge-

---

[1]) 34, 49. [2]) Thuc. IV, 133. [3]) 34, 68.

213 schmückt, auf welchem die Figuren der Chariten und Horen in Relief dargestellt waren. In der einen Hand trug sie einen Granatapfel, in der andern das Scepter, auf dessen Spitze mit Bezug auf die Hochzeit des Zeus der Kuckuk sass. Dies ist alles, was Pausanias (II, 17, 4) über das Bild berichtet. Ein Epigramm der Anthologie (Anall. II, p. 202, n. 5 von Parmenio) lehrt uns über die äussere Gestalt nichts, als was sich ohnehin von selbst versteht, dass nemlich die Göttin bekleidet war. Noch allgemeiner sind die Lobsprüche in einem Epigramme des Martial (X, 89) gehalten. Maximus Tyrius (Diss. XIV, § 6) nennt die Göttin *λευκώλενον*, *ἐλεφαντόπηχυν*, *εὐῶπιν*, *εὐείμονα*, *βασιλικὴν*, *ἱδρυμένην ἐπὶ χρυσοῦ θρόνου*. Die Münzen von Argos zeigen uns nur den Kopf mit der Stirnkrone (Müller u. Oest. Denkm. I, fig. 132). Tertullian endlich (de cor. mil. 7) spricht von einer das Bild der Göttin umgebenden Rebe, von der wir uns nach seinen Worten keine bestimmte Vorstellung machen können, sowie von einem Löwenfelle, welches unter den Füssen der Göttin ausgebreitet war. Nach seiner Meinung sollte dadurch der Triumph der Hera über ihre beiden Stiefsöhne, Dionysos und Herakles, angedeutet sein.

Ausserdem können wir von Götterbildern nur noch eins mit Sicherheit dem älteren Polyklet beilegen:

Den Hermes, der sich einst zu Lysimachia befand: Plin. 34, 56.

[Dass der Zeus Philios zu Megalopolis (Paus. VIII, 31, 4) von dem jüngeren Polyklet, dem Schüler des Naukydes, war, vermuthen wir deshalb, weil Megalopolis erst Ol. 102, 2 gegründet ward; wobei freilich zugegeben werden muss, dass die Statue, wie manche andere, älter und aus einer der arkadischen Städte dorthin versetzt sein konnte.

Die Bilder des Apollo, der Artemis und Leto im Heiligthum der Artemis Orthia auf dem Berge Lykone, zwischen Argos und Tegea, waren aus Marmor. Da wir in diesem Stoffe kein Werk von dem älteren, von dem jüngeren wenigstens eins mit Sicherheit nachweisen können, so spricht auch hier die Wahrscheinlichkeit dafür, diese Bilder dem letzteren beizulegen.]

Der Heroenbildung gehört an:

Herakles Ageter, nach Plinius 34, 56: Herculem, qui Romae, hegetera arma sumentem.

214 Herakles, der die Hydra tödtet, von Cicero erwähnt: de orat. II, 16.

Die Amazone zu Ephesos, welche von ihm im Wettstreit mit anderen Künstlern aufgestellt war, und welche für vorzüglicher, als selbst die des Phidias erkannt wurde: Plin. 34, 53.

Athletenbildungen. Bei den folgenden Statuen olympischer Sieger müssen wir es unentschieden lassen, ob sie Werke des älteren oder des jüngeren Polyklet waren.

Aristion aus Epidauros, Sieger im Faustkampfe der Männer: Pausanias VI, 13, 6.

Kyniskos aus Mantinea, im Faustkampfe der Knaben: VI, 4, 11.

Pythokles aus Elis, im Pentathlon: VI, 7, 10.

Thersilochos aus Kerkyra, im Faustkampfe der Knaben: VI, 13, 6.

Xenokles aus Maenalos, im Ringkampfe der Knaben: VI, 9, 2.

Daran zu zweifeln, dass Polyklet als Künstler ersten Ranges überhaupt Sieger-

statuen gemacht habe, sehe ich keinen Grund, um so weniger, als seine Kunst gerade nach dieser Richtung hin sich bewegte. Denn zu seinen berühmtesten Werken gehören gerade einige Jünglingsgestalten und unter diesen vor allen:

Der Diadumenos und der Doryphoros: der erste, molliter iuvenis, ein Jüngling von mehr weichen Formen, wie er sich die Binde um das Haupt legt, der andere, viriliter puer, ein kräftiger mannhafter Knabe mit dem Speer: Plin. 34, 55. Von dem Diadumenos besitzen wir wahrscheinlich noch einige Nachbildungen, z. B. die Statue im Palast Farnese zu Rom[1]), die Reliefdarstelllung auf einem Cippus im Vaticanischen Museum[2]). Welcker[3]) betrachtet diese beiden Figuren als Seitenstücke in dem Sinne, dass sie die zwei entgegengesetzten Lebensrichtungen der männlichen Tugend und der Verweichlichung nach der Auffassung des gleichzeitigen Sophisten Prodikos darstellten. Es fragt sich indessen, ob der Künstler beide, um neben einander zu stehen, gemacht habe. Später wenigstens scheint der Diadumenos einzeln verkauft worden zu sein, zu dem beispiellosen Preise von hundert Talenten, der ihn bei den Laien besonders berühmt machen musste. Ueber die künstlerische Bedeutung des Gegensatzes ist unten ausführlicher zu sprechen. Dort ist auch zu untersuchen, ob wir Welcker beizustimmen haben, wenn er[4]) einen ähnlichen Gegensatz in zwei Werken des Polyklet vermuthet, in dem schon erwähnten Herakles Ageter, und dem

215

Artemon, mit Beinamen Periphoretos: Plin. l. l. Das Alterthum scheint unter diesem Namen und Beinamen zwei verschiedene Personen gekannt zu haben, den von Anakreon erwähnten Weichling, der sich in einer Sänfte herumschleppen liess, und einen Mechaniker zu Perikles Zeit, welcher bei der Beaufsichtigung des Baues seiner Kriegsmaschinen wegen seiner Lahmheit sich ebenfalls herumtragen lassen musste. (S. über beide Plut. Per. 27).

Der Doryphoros wird gewöhnlich für identisch mit der berühmten Figur gehalten, welche unter dem Namen Kanon bekannt war, weil die Künstler von ihr, wie von einem Gesetze, die Grundregeln der Kunst ableiteten“: Plin. l. l. Diese Ansicht scheint dadurch eine Bestätigung zu erhalten, dass nach Cicero (Brut. 86) Lysipp die Statue des Doryphoros seinen Lehrmeister nannte und an einer andern Stelle (Orat. 2, 5) derselbe Schriftsteller sie als das vorzüglichste Werk des Polyklet hinstellt, wie den Zeus als das Meisterstück des Phidias. Allein Lysipp konnte, wie Thiersch (N. S. 119) bemerkt, gerade an dem Doryphoros besonderen Gefallen finden; und, was die folgenden, freilich nicht völlig unzweideutigen Worte des Plinius anlangt: Polycletus . . diadumenum fecit . . . ., idem et doryphorum viriliter puerum fecit et quem canona artifices vocant . ., so scheinen sie ebenfalls auf zwei verschiedene Statuen hinzudeuten. Wir müssen nemlich Thiersch beistimmen, wenn er nach dem fast manierirten Gebrauch des Plinius interpungirt: . . puerum. Fecit et quem . . . Denn gegen den Vorschlag Anderer, zu schreiben: fecit, quem et . . ., spricht die Auctorität der besten Handschriften. Dass endlich bei dem Kanon nicht,

[1]) Müller u. Oest. I, 31, n. 136. [2]) Beschreibung Roms II, 2, S. 122. [3]) Kl. Schr. II, S. 482. [4]) Im Rh. Mus. 1835, 3, S. 155 flgd.

wie bei den vorhergehenden und nachfolgenden Werken, eine bestimmte Hand-
216 lung näher bezeichnet wird, kann nicht auffallen, da der Kanon wirklich, wenn auch im besten Sinne, nur eine Art akademischer Figur gewesen zu sein scheint. Doch hiervon weiter unten. Hier sei zunächst nur erwähnt, dass Polyklet die Regeln, welche er im Kanon praktisch angewendet, auch theoretisch in einer Schrift auseinandergesetzt hatte. Daraus erklärt sich vielleicht, dass Tzetzes (Chil. VIII, 191) den Polyklet auch zum Maler machen will, indem er durch ein Misverständniss γράφειν, schreiben, mit ζωγραφεῖν, malen, verwechselte.

Ferner nennt Plinius (l. l.):

„destringentem se“, einen Athleten, der sich von dem Staube der Palaestra reinigt; also einen ἀποξυόμενος (vgl. Plin. 34, 62): „nudum talo incessentem“, was man fälschlich von einem Würfelspieler verstanden hat. Müller dagegen (Hdb. § 120, 2) übersetzt richtig talo incessere in das Griechische zurück mit ἀποπτερνίζειν (vgl. Jacobs zu Philostr. p. 435). Die Figur stellte demnach einen Ringer dar, der seine Kunst besonders in der Anwendung der Ferse zu zeigen suchte.

Zwei Knaben, ebenfalls nackt, die mit Würfeln spielten und deshalb unter dem Namen Astragalizontes bekannt waren. Sie standen zu Plinius Zeit „in atrio imperatoris Titi“, und wurden von Manchen für das vollendetste Werk des Alterthums gehalten.

Zwei Kanephoren aus Erz erwähnte Cicero in seinen Reden gegen Verres: IV, c. 3, § 5, Dieser hatte sie dem Mamertiner Heius geraubt. Sie waren nicht gross, aber von vorzüglicher Schönheit in jungfräulicher Haltung und Kleidung und trugen nach athenischem Gebrauche heilige Geräthe mit erhobenen Händen auf ihren Häuptern.

Dass Polyklet auch in der Toreutik ausgezeichnet war, erfahren wir durch Plinius (s. unten) und Martial (VIII, 50). Die Anspielungen dagegen bei Juvenal (III, 217; VIII, 102) sind nicht nothwendig auf Toreumata im engeren Sinne zu beziehen. Noch weniger ist aber bei Athenaeus (V, p. 206 E) von einem Toreuten Polyklet die Rede, der noch dazu von dem Argiver unterschieden werden müsste, sondern von dem Geschichtsschreiber dieses Namens aus Larissa.

Endlich war Polyklet auch Architekt. Er hatte das Theater und Rund-
217 gebäude (Odeum) neben dem Tempel des Asklepios zu Epidauros gebaut. Pausanias äussert sich darüber folgendermassen (II, 27, 5): „Die römischen Theater mögen sich vor dem des Polyklet wohl durch den allerwärts angebrachten Schmuck, das der Arkader in Megalopolis durch seine Grösse vor ihm auszeichnen. Welcher Architekt aber wäre im Stande, gegen Polyklet hinsichtlich der Harmonie oder der Schönheit in die Schranken zu treten?“

Sämmtlich verdächtig sind die Nachrichten, die von Polyklet als Maler reden. Ein Missverständniss des Tzetzes ist bereits erwähnt worden. Ein Epigramm des Pollianus (Anall. II, p. 440, n. 5) legt ihm ein Gemälde der Polyxena bei: gerade diesen Gegenstand hatte aber Polygnot behandelt. Ein anderes Epigramm des Tullius Geminus (Anall. II, p. 279, n. 3) handelt von einer Darstellung des noch in der Unterwelt vom Blitze des Zeus heimgesuchten Salmoneus. Hier scheint allerdings der Ausdruck χεὶρ κάμεν auf die Thätig-

keit des Bildhauers zu deuten. Der Gegenstand passt indessen besser für ein Gemälde, als für eine Statue; und dazu kommt, dass Polyklet hier Thasier genannt wird, wodurch wir berechtigt werden, den Namen des Polygnot an seine Stelle zu setzen. Nach Beseitigung dieser Angaben wird endlich die Annahme gestattet sein, dass auch in einem Gedichte des Gregor von Nazianz (in Tolii Itin. Ital. p. 66) der Name des Polyklet nur aus Versehen zwischen Malern angeführt wird.

Vielfältige Zeugnisse des Alterthums kommen uns zu Hülfe, um ein klares Bild von dem Verdienste des Künstlers zu entwerfen. Freilich fühlen wir auch hier die Lückenhaftigkeit, mit der die Nachrichten der Alten auf uns gekommen sind. So, um bei der Technik zu beginnen, sagt uns Plinius[1]), dass Polyklet des delischen Erzes sich bediente, während Myron dem aeginetischen Erze den Vorzug gab. Aber schon bei Myron haben wir bemerken müssen, dass uns diese Nachricht von keinem Nutzen ist, weil wir die Unterschiede beider Erzmischungen nicht kennen. — Mehr lernen wir durch die Nachricht des Plinius über die Toreutik des Polyklet, namentlich da sie mit einer andern über das Verdienst des Phidias in diesem Kunstzweige im engsten Zusammenhange steht. Denn wie dieser die Kunst der Toreutik zuerst offenbar gemacht und gezeigt habe, was sie leisten solle (primus artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur: 34, 54), so habe Polyklet diese Wissenschaft zur Vollkommenheit erhoben und die Toreutik so durchgebildet, wie Phidias begründet (hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse: §. 56)[2]) Hier handelt es sich also um eine regelmässige Entwickelung unter wenigstens äusserlich sehr verwandten Umständen. Wir wissen, dass Polyklet, wie Phidias, sich mit der speciell sogenannten Toreutik, der Cisellirung edler Metalle für Werke kleinen Umfanges abgab. Mochten auch Arbeiten dieser Art von Beiden mehr als eine Unterhaltung, als eine Erholung betrachtet werden, so dienten sie doch zugleich als Vorübung für die Durchführung des Einzelnen an den umfangreicheren Bronzewerken. Denn zu der letzten Vollendung nach dem Gusse genügte nicht mehr die künstlerische Genialität, sondern war eine Menge von Fertigkeiten und Handgriffen erforderlich, wie sie nur durch lange Erfahrungen gesammelt werden können. Gerade daraus erklärt sich, wie hier dem Polyklet auch nach den Leistungen eines Phidias noch ein Fortschritt möglich war. Ganz dasselbe scheint von der Kunst der Arbeit in Gold und Elfenbein zu gelten, die freilich nicht mit der Toreutik zu verwechseln ist, aber doch in vielen Einzelnheiten ihr verwandt war. Auch in ihr werden von Strabo[3]) die Werke des Polyklet in Rücksicht auf *τέχνη*, künstlerische Ausführung, über die des Phidias gesetzt, wobei freilich nicht sicher zu entscheiden ist, ob das Lob ihrer grösseren Schönheit auf die blosse Technik, oder allgemeiner auch auf vollendetere formelle Durchbildung zu beziehen ist.

218

Was nun diesen formellen Theil der Kunstübung betrifft, so weit er auf der Kenntniss der darzustellenden Gestalt beruht, so haben wir gesehen, dass er bei Phidias gänzlich dem poetischen, idealen Schaffen untergeordnet war. Anders bei Polyklet. Bei ihm hat die formelle Behandlung der Körper nicht

---

[1]) 34, 10. [2]) Vgl. Jahn in d. Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, II, S. 129. [3]) VIII, p. 372.

nur ihre selbständige Bedeutung, sondern der Künstler strebt selbst mit bestimmtem Bewusstsein danach, ihr diese Bedeutung zu verschaffen; ja noch mehr, er versucht sogar, als der erste, so viel wir wissen, die Regeln dieser
219 Kunst nicht nur als Künstler in einem Kunstwerke, sondern auch theoretisch in einer eigenen Schrift, dem Kanon, darzulegen. Sein Augenmerk war dabei hauptsächlich auf die Proportionen des menschlichen Körpers gerichtet, als auf welchen die wahre Schönheit desselben vorzugsweise beruhe. Nach Chryssip bei Galen [1]) waren in der Schrift alle Symmetrien des Körpers dargelegt, d. h. das wechselseitige Verhältniss aller verschiedenen Theile zu einander, wie „des Fingers zum Finger, aller Finger zur flachen Hand, der Hand zur Handwurzel, der Handwurzel zum Ellnbogen, des Ellnbogens zum Arm und so jedes Theiles zum andern.“ Genau nach dieseln Regeln hatte nun Polyklet einen Körper, den Kanon, wirklich gebildet, und zwar von solcher Vorzüglichkeit, dass er den nachfolgenden Künstlern lange Zeit als Norm und Regel galt und eifrig studirt wurde; ja dass man sogar sagte: ihm allein sei es gelungen, die Kunst selbst in einem Kunstwerke darzustellen (solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere indicatur: Plin. 34, 55).

Wir suchen jetzt das Wesen dieses Kanon näher zu bestimmen, und benutzen zu diesem Zwecke zunächst eine Stelle des Lucian [2]), in welcher er uns zeigen will, wie ein Tänzer körperlich beschaffen sein müsse. Dies glaubt er nicht besser thun zu können, als wenn er dabei von dem Kanon des Polyklet ausgeht: er soll nicht zu hoch und nicht übermässig lang, aber auch nicht klein und zwerghaft, sondern streng ebenmässig sein (*ἔμμετρος ἀκριβῶς*), nicht zu fleischig, denn das wäre ungehörig, aber auch nicht übermässig mager, denn das würde ihm ein skelett- oder todtenartiges Ansehen geben. Damit verbinden wir die Bemerkungen Galen's an einer andern Stelle [3]). Wie er *σύμμετρον* nennt, *ὅπερ ἑκατέρου τῶν ἄκρων ἴσον ἀπέχει*, so bezeichnet er noch besonders das richtige Verhältniss der Theile zu einander, auf welches es in dem Kanon des Polyklet abgesehen sei, als *τὸ μέσον ἐν ἐκείνῳ τῷ γένει*, als dasjenige Maass, welches je bei einem bestimmten Geschlechte, einem Menschen, einem Pferde, einem Stiere u. s. w., zwischen den zwei Extremen jedesmal die rechte Mitte halte. Denken wir dabei an die Werke Polyklet's zurück, unter denen die
220 Jünglingsgestalten in ruhiger Haltung oder in geringer Bewegung die vornehmste Stelle einnehmen, und hören wir dazu das Urtheil Quintilian's [4]): dass Polyklet das gewichtigere Alter gemieden und nichts über glatte Wangen hinaus gewagt habe; so gelangen wir zu dem Schlusse: dass Polyklet's Streben gewesen sei, absolute, ganz allgemein gültige Regeln über die Proportionen des menschlichen Körpers in seinem mittleren Durchschnitt nach Grösse, Alter u. s. w. aufzustellen. Von welcher Art dieselben sein mochten, können uns am besten die von Vitruv [5]) angegebenen Maasse lehren, welche das Verhältniss der einzelnen Theile zum Ganzen in festen Zahlen ausdrücken. Er fügt hinzu, dass die alten Maler und berühmten Bildhauer sich an diese Maasse gehalten hätten, und es wäre demnach sogar möglich, dass er sie direct von Polyklet's

---

[1]) *π. τῶν κ. Ἱππ. κ. Πλ.* V, 3. [2]) de saltat. 75. [3]) *π. κρασ.* I, 8. [4]) XII, 10, 8. [5]) III, 1.

Kanon entlehnt hätte. Doch kann darüber nur eine eigene zu diesem Zwecke veranstaltete genaue Untersuchung noch erhaltener Denkmäler Aufschluss und Sicherheit gewähren.

Da nun aber ein vollkommener Körper in der gemeinen Wirklichkeit nicht exisirt, jenes mittlere Maass also erst durch Beobachtung oder Berechnung gefunden werden muss, so können hier je nach der Annahme verschiedener Ausgangspunkte auch verschiedene Resultate erzielt werden und unter diesen Voraussetzungen auch neben einander auf Gültigkeit Anspruch machen. Wir würden daher über den besonderen Charakter der polykletischen Proportionen noch immer in Ungewissheit sein, gäbe uns nicht ein Wort des Varro bei Plinius[1]) einen Anhaltspunkt. Er nennt nemlich die Bildsäulen des Polyklet quadrata. In diesem Ausdrucke nun hat Thiersch einen scharfen Tadel sehen wollen, der unmöglich dem Begründer der Proportionslehre zur Last fallen könne und daher einem älteren Polyklet aufgebürdet werden müsse. Aber was bedeutet quadratum, das griechische *τετράγωνον*, auf den menschlichen Körper angewendet? neque gracile neque obesum[2]), compactis firmisque membris[3]); also gerade dasselbe, was Galen und Lucian vom Kanon des Polyklet aussagen. Dazu kommt aber, dass jenes Urtheil des Varro über Polyklet im engsten Zusammenhange mit einem andern über Lysipp zu fassen ist. Polyklet's Figuren sind quadrata, „vierschrötig", wenn man sie mit denen des Lysipp vergleicht, welcher eine neue Proportionslehre aufstellt: 221 nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, nemlich: capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. Grund und Absicht dieser Veränderung giebt Lysypp selbst in dem Ausspruche an: ab illis factos quales essent homines, a se quales esse viderentur. Ein Tadel liegt also in der Bezeichnung des Varro lediglich vom Standpunkte des Lysipp aus. Wie weit jedoch dieser zum Tadel berechtigt war, und ob nicht mindestens ein eben so starker Tadel ihn trifft, werden wir erst später zu untersuchen haben. Für jetzt halten wir uns nur an die Thatsache, dass die Körper des Polyklet weniger zierlich und schlank, als fest und kräftig waren. [Das weitere Urtheil des Varro, Polyklet's Statuen seien paene ad exemplum, wie die Bamberger, paene ad unum exemplum, wie die übrigen Handschriften des Plinius darbieten, habe ich hier absichtlich ausser Acht gelassen. Beide Lesarten geben einen Sinn. Denn von dem Vorwurf einer gewissen Gleichförmigkeit, auf welchen die zweite zielt, werden wir weiter unten den Polyklet auch ohnehin nicht völlig freisprechen können; unter welchem Gesichtspunkte aber seine Werke den Späteren paene ad exemplum, fast ganz nach dem lebenden Vorbilde, ohne Idealität gebildet erschienen, vermögen wir erst später aus genauer Darlegung der gänzlich veränderten Anschauungsweise der Natur seit Lysipp nachzuweisen.] Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, dass der Auctor ad Herennium[4]) als mustergültigen Theil an den Werken des Polyklet die Brust, wie an denen des Myron den Kopf, an denen des Praxiteles die Arme, bezeichnet. Und allerdings musste bei der meist ruhigen Haltung seiner Statuen ein grosser Theil der Gesammtwirkung auf der schöngegliederten Durchführung der Brust als des Stammes beruhen, von welchem

---

1) 34, 56. 2) Cels. II, 1. 3) Suet. Vesp. 20. 4) IV, 6.

die übrigen Glieder erst ihre Bewegung erhalten. Ebenso mochte aber auch ihre Breite und Kräftigkeit zu jener Bezeichnung als quadrater Staturen leicht Veranlassung geben.

Niemand wird das Verdienst leugnen wollen, welches sich Polyklet durch die Aufstellung seines Kanon um die Kunst erworben hat. Durch die wissenschaftliche Begründung mussten die Resultate seiner Studien Allgemeingut 222 werden und mancher Verirrung der Kunst von vorn herein hemmend in den Weg treten. Aber eben so wenig dürfen wir uns verhehlen, dass solche Normalproportionen, wenn sie ausschliesslich angewendet werden, dem Ausdruck der Individualität vielfachen Abbruch thun müssen. Dass Polyklet von dieser Einseitigkeit nicht frei war, lehrt das schon angeführte Urtheil des Quintilian; und nur durch eine solche Auffassung werden wir den Widerspruch lösen können, welchen man in einem Urtheil (des Varro) bei Plinius[1]) hat finden wollen. Während nemlich das Alterthum das Verdienst des Polyklet um die Proportionen auf alle Weise hervorhebt, heisst es dort von Myron: er sei numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria diligentior. Wir müssen hier auf einen Ausdruck Lucian's zurückkommen, wonach ein Tänzer, gleich dem Kanon Polyklet's, ἔμμετρος ἀκριβῶς sein soll. Die Maasse seines Körpers nemlich sollen sich innerhalb der festen Normen und Gesetze bewegen, welche wir aus den vollkommensten Bildungen der Natur als allgemeingültig aufstellen, indem wir sie, wie in der Poesie das Metrum, auf mathematische Verhältnisse zurückführen. Wie aber in der Kunst der Rede die Prosa das ἔρρυθμον und ἔμμετρον, als der Poesie eigenthümlich, sogar absichtlich vermeiden, trotzdem aber auf das εὔρυθμον und εὔμετρον ihre Aufmerksamkeit richten muss[2]), so muss sich auch in der bildenden Kunst jenes normale Maass nach der verschiedenen Thätigkeit eines Körpers und nach den auf ihn einwirkenden Einflüssen modificiren, jedoch auch hier, je nach der Stetigkeit dieser Einflüsse, wieder nach bestimmten, in geringerem Umfang geltenden Gesetzen. Auf ihrer Beobachtung nach den mannigfaltigsten Richtungen beruhte aber, wie wir schon früher nachgewiesen haben, das Verdienst des Myron, während bei Polyklet überall das Streben nach allerdings an sich vollkommneren, reineren Verhältnissen, aber auch in mehr einseitiger Weise, hervortritt.

Für die formelle Seite der künstlerischen Thätigkeit des Polyklet müssen wir endlich noch eine Nachricht des Plinius in Betracht ziehen: es sei eine Eigenthümlichkeit seiner Statuen, dass das Gewicht der Körper auf einem Schenkel ruhe: proprium eius est ut uno crure insisterent signa excogitasse. 223 Da Plinius sagt, die Art dieser Stellung sei eine Neuerung des Polyklet, so hat auch hier Thiersch geglaubt, an einen älteren Künstler dieses Namens denken zu müssen, indem diese Neuerung älter als die Zeit des Phidias sei. Das Beispiel indessen, welches er zum Beweise der letzten Behauptung beibringt, die sogenannte Barberinische Muse, der Apollo Citharoedus in München, ist übel gewählt. Denn dieses Werk gehört gewiss vielmehr der Epoche der griechischen Kunst in Rom, als der Zeit des Ageladas an. Dass übrigens von Bildsäulen in ruhiger Stellung, nicht von bewegten Gestalten die Rede sei, behauptet

[1]) 34, 58. [2]) Vgl. Dion. Hal. de comp. verb. p. 28 Sylb.

Thiersch selbst. Bei diesen aber bietet das excogitasse, selbst auf einen Zeitgenossen des Phidias angewendet, noch einen völlig richtigen Sinn dar, wenn wir nur uno crure insistere in strenger Bedeutung auffassen. Die Sitte der ältesten Kunst war es, die Last des Körpers auf beide Füsse gleichmässig zu vertheilen. Von diesem Punkte an giebt es mehrfache Uebergangsstufen, je nachdem der eine Fuss mehr oder minder in Anspruch genommen wird. Je weniger es der Fall ist, desto leichter wird die Haltung der Figur erscheinen: denn je weniger von den zum Tragen bestimmten Kräften in Anspruch genommen werden, desto mehr bleiben zur Verfügung, um jeder Störung des Gleichgewichts abzuhelfen, desto grösser also erscheint die Sicherheit der Stellung. Polyklet's Verdienst ist es, durch Ueberlegung herausgefunden zu haben, wie man mit möglichst geringem Kraftaufwand der menschlichen Figur einen festen Stand zu geben vermöge, nemlich indem die volle Hälfte der Tragkraft, der eine Fuss, so gut wie ganz ausser Mitwirkung gesetzt wird. Bis zu diesem Punkte brauchte nicht einmal ein Phidias gegangen zu sein, und ist er auch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gegangen, da bei der Würde seiner Göttergestalten ein geringeres Maass von Leichtigkeit der Haltung sogar der Idee des Künstlers entsprechender sein musste. Aber auch selbst den Fall gesetzt, dass dieser Fortschritt dem Phidias in einzelnen seiner Werke nicht fremd geblieben sei, so ist es immer noch Eigenthümlichkeit genug für Polyklet, diesen Punkt im Princip festgestellt und nach demselben ausschliesslich oder mit Vorliebe gehandelt zu haben. Wer seinen eigenen Augen mehr, als fremden Worten traut, der möge z. B. die Giustinianische Pallas und den sogenannten Antinous des Belvedere mit einander vergleichen, um das Verhältniss zu erkennen, wie es 224 etwa zwischen Phidias und Polyklet obgewaltet haben mag. Wie schön sich aber der Fortschritt des Letzeren in die ganze Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst einfügt, wird sich später noch deutlicher zeigen, wenn wir in einer Eigenthümlichkeit praxitelischer Werke lediglich einen weiteren Schritt auf der von Polyklet eingeschlagenen Bahn erkennen.

Bereits in den bisherigen Erörterungen haben wir uns zuweilen Hindeutungen auf die geistige oder poetische Seite der Kunst des Polyklet erlauben müssen. Doch wird es angemessener sein, dieselbe, auch auf die Gefahr hin, uns zu wiederholen, einer ganz abgesonderten Betrachtung zu unterwerfen. Blicken wir, ohne Rücksicht auf die Urtheile des Alterthums, zunächst auf die von Polyklet behandelten Gegenstände, so ist es gewiss nicht reiner Zufall, dass von Götterbildern kaum mehr, als eins, oder wenigstens nur eins von hervorragender Bedeutung, nemlich die Hera von Argos, angeführt wird. Fast noch weniger treten uns Heroenbilder von einer bestimmten Individualisirung entgegen. Hochberühmt ist dagegen eine Amazone, nach Allem, was wir über ähnliche Darstellungen wissen, gewiss weniger das Bild einer einzigen Persönlichkeit, als dieser ganzen Klasse kriegerischer Frauen. Sodann finden wir einen molliter iuvenis, einen viriliter puer, einen Apoxyomenos, talo incessens, Würfelspieler, und endlich den Kanon, sämmtlich Knaben- und Jünglingsgestalten, und nicht als Bilder einzelner Personen, sondern als Vertreter ganzer Klassen nach bestimmten Thätigkeiten. Auch bei den olympischen Siegerstatuen, sofern wir einige derselben ihm beilegen dürfen, scheint strenge In-

dividualisirung keineswegs immer verlangt worden zu sein. So erkennen wir denn schon aus dieser Betrachtung eine künstlerische Persönlichkeit, welche von der des Phidias in ihrem Grundwesen gänzlich verschieden sein musste. Eine ausdrückliche Bestätigung dieser Ansicht gewähren uns aber auch die bestimmten Zeugnisse des Alterthums, unter denen das des Quintilian[1]), als das
225 ausführlichste, hier voran stehen mag: „Sorgsamkeit und würdevoller Anstand finden sich bei Polyklet mehr, als bei allen Andern; aber, wenn ihm auch von einem grossen Theile die Palme zuerkannt wird, so meint man doch, um allen Theilen gerecht zu werden, dass ihm das Gewicht fehle. Denn wie er die menschliche Gestalt mit würdevollem Anstande über die Wahrheit hinaus ausgestattet hat, so scheint er doch die Hoheit der Götter nicht in vollem Maasse erreicht zu haben. Ja er soll sogar das reifere Alter vermieden und nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben.“ Erwähnt wurde bereits, dass Polyklet in der Mannigfaltigkeit der Darstellung dem Myron nachstand. Dem Quintilian müssen wir freilich einen andern Zeugen gegenüberstellen, der beim ersten Blicke das gerade Gegentheil auszusagen scheint, den Dionys von Halikarnass[2]). Derselbe vergleicht nemlich die Beredsamkeit des Isokrates mit der Kunst des Polyklet und Phidias hinsichtlich des Ehrbaren, Grossartigen und Würdevollen (*κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν*), während er den Lysias wegen der Zierlichkeit und Anmuth (*τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος*) mit Kalamis und Kallimachos zusammenstellt. Diese seien glücklicher in weniger erhabenen, mehr menschlichen Vorwürfen (*ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις*), jene geschickter in den höheren und göttlicheren (*ἐν τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις*).

Betrachten wir diese beiden sich scheinbar widersprechenden Zeugnisse ohne Vorurtheil, so wird uns das des Quintilian als mehr in Einzelnheiten eingehend und in sich abgerundet, eine grössere Gewähr seiner Wahrheit bieten müssen, als das des Dionys, welcher mehr im Allgemeinen die Richtung der Kunst eines Phidias und Polyklet mit wenigen Worten bezeichnen will, während Quintilian gerade noch auf das Unterscheidende zwischen diesen beiden Künstlern aufmerksam macht. Denn er fügt hinzu, dass Phidias besitze, was an Polyklet vermisst werde, nur mit dem Unterschiede, dass Phidias für einen bedeutenderen Künstler in der Bildung der Götter, als der Menschen, gehalten werde. Ferner aber dürfen wir das Urheil des Dionys nicht, wie es meist geschehen ist, ganz absolut für sich und ausser dem Zusammenhange betrachten,
226 sondern wir müssen den Gegensatz hervorheben, in welchem es ausgesprochen ist. Den Gegensatz zu Ernst, Erhabenheit und Würde bildet aber hier Zierlichkeit und Anmuth. Spricht nun Quintilian dem Polyklet die ersteren Eigenschaften ab? Ich glaube nicht: denn nicht Zierlichkeit und Anmuth, sondern decor führt er als das eigenthümliche Kennzeichen der Kunst des Polyklet an, d. i. einen ernsten, ehrbaren Anstand, gleich entfernt von allem Weibischen und

---

[1]) XII, 10, 7. Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas. [2]) De Isocr. p. 95 Sylb.

Weichlichen, als von Härte und Rauhheit[1]). Schärfer begrenzt wird sodann diese Eigenschaft durch das Folgende: dass Polyklet mit diesem decor die menschliche Gestalt über die Wahrheit hinaus ausgestattet, der Hoheit der Götter aber nicht volle Genüge geleistet habe, d. h. ihnen nicht den Ausdruck der mehr als menschlichen Gewalt und Macht zu verleihen im Stande gewesen sei. Demnach wird sich das Verhältniss zwischen Phidias und Polyklet mit hinreichender Sicherheit etwa in folgender Weise bestimmen lassen: Beiden gemeinsam ist das Streben nach Ernst und Würde, welches, ohne die Anmuth und Zartheit auszuschliessen, sie doch nicht zum Hauptzweck erhebt. Beiden gemeinsam ist ferner das Streben nach Idealität; aber hier zeigt sich auch die wesentliche Verschiedenheit zwischen Beiden, eine Verschiedenheit, die sich theils auf die Wahl der Gegenstände der Darstellung erstreckt, noch mehr aber in dem Wege begründet ist, den sie beim Schaffen ihrer idealen Gestalten einschlugen. Phidias ging von der Idee aus, und in seinem Zeus hatte er die höchste Idee ergriffen, deren die griechische Kunst fähig war. Der Körper war ihm zunächst nur das Mittel, die Idee künstlerisch zur Anschauung zu bringen; und die Schönheit der Form hatte daher ihren Werth nur in sofern, als sie der Erhabenheit der Idee entsprach. Polyklet ging von dem entgegengesetzten Anfangspunkte aus, vom Körperlichen. Durch Reflexion über die Verhältnisse und Gesetze desselben gelangte er dahin, seine Körper von jedem Fehl zu reinigen und so zu bilden, dass sie über die gewöhnliche Natur hinaus eine höhere Wahrheit erlangten, die Wahrheit einer gesetzmässigen, organischen Bildung. Ganz abgesehen von der geistigen Bedeutung des Dargestellten wurden sie Ideale, in sofern die Idee des Körpers, die ultima generis species, sich in ihnen auf das Schärfste und Reinste ausgeprägt fand. Zeigte sich aber die Grundrichtung des Polyklet in dem Streben nach dieser Idealität des Körpers, war ihm diese Selbstzweck, so ist es damit schon gegeben, dass in der Wahl der geistigen Ideen der Künstler sich auf einen gewissen Kreis beschränken musste, auf den nemlich, welcher erlaubte, die körperliche Idealität im vollen Umfange zur Anschauung zu bringen. Dies ist z. B. selbst bei einem Zeus nicht der Fall: sein Körper geht über jenes mittlere Alter und Maass hinaus, in welchem die Form sich in ihrer höchsten Reinheit zeigt; bei dem höchsten der Götter ist der Körper dem Geiste durchaus untergeordnet. Sollte es indessen scheinen, dass ich auf diese Weise der Kunst des Polyklet gar zu enge Grenzen setze, so betrachte man nur, was wir von seinen Werken wissen. Unter seinen männlichen Gestalten finden wir keine, welche das Jünglingsalter überschritte. Man wird mir vielleicht den Gegensatz zwischen dem viriliter puer und molliter iuvenis entgegenhalten. Ich will zugeben, dass diese beiden Figuren Gegenstücke waren, um zwei entgegengesetzte Lebensrichtungen zu veranschaulichen. Aber nichts berechtigt uns zu der Voraussetzung, dass der eine eine muskulöse Figur, etwa wie der farnesische Herakles, der andere eine weichliche Gestalt war, etwa wie manche der an das Weibische streifenden Darstellungen des

227

[1]) Cic. de off. 1, 35 Status, incessus, sessio, accubitio, vultus, oculi, manuum motus teneant illud decorum. Quibus in rebus duo maxime fugienda, ne quid effeminatum aut molle, et ne quid durum aut rusticum sit. Vgl. überhaupt die damit zusammenhängenden Capitel.

Dionysos. Vielmehr glaube ich, dass der eine zeigen sollte, wie weit ein jugendlicher Körper kräftig sein konnte, ohne plump und roh, der andere, wie weich und zart, ohne weichlich oder weibisch zu erscheinen. Die beiden Figuren bezeichneten also gewissermassen die Grenzen, innerhalb welcher sich die Idealität der Körperbildung bewegen durfte. Als einen Beleg für diese Auffassung darf ich wohl die noch erhaltenen Nachbildungen des Diadumenos anführen, welche uns einen jugendlichen Körper, allerdings nicht von einer vorzugsweise kräftigen Entwickelung, aber auch weit entfernt von aller Verweichlichung zeigen. Demnach wird es mir auch erlaubt sein, an der Welcker'schen Deutung des Artemon Periphoretos zu zweifeln, derzufolge er das Charakterbild eines liederlichen Menschen mit Ohrgehängen und Sonnenschirm, also mit ganz weibischen Attributen, im Gegensatz zum Herakles Ageter, gewissermassen dem Urbilde des 228 Kriegsmannes, sein soll. Denn abgesehen von der Zusammenstellung des Herakles mit Artemon, für welche mir, da Beide bestimmte Persönlichkeiten sind, jener abstracte Gegensatz kein hinlängliches Motiv zu gewähren scheint, würde eine Darstellung des Artemon in der vorausgesetzten Weise, mit dem an Polyklet gerühmten und durch seine Werke bestätigten decor schwer in Einklang zu bringen sein: An vero statuarum artifices pictoresque clarissimi, cum corpora quam speciosissima fingendo pingendoque efficere cuperent, numquam in hunc inciderunt errorem, ut Bagoam aut Megabyzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed doryphorum illum aptum vel militiae vel palaestrae; aliorum quoque iuvenum bellicosorum et athletarum corpora decora vere existimaverunt...[1])

Wir bleiben daher bei unserer Ansicht, dem Polyklet ein ausschliessliches Streben nach der reinsten, von Uebermaass der Kraft, wie von Weichlichkeit gleich entfernten Schönheit beizulegen. Sogar in seinen weiblichen Bildern scheint sich dasselbe Streben kundzuthun. Venustas, welche Cicero an den von Verres geraubten Kanephoren rühmt, bezeichnet nach demselben Gewährsmann[2]) die besondere Art weiblicher Schönheit, welche der dignitas bei Männern entspricht. Aber selbst wenn Cicero mit seinem Lobe nicht gerade ein scharf abgegrenztes Kunsturtheil aussprechen wollte, so bietet uns schon der dargestellte Gegenstand für unsere Auffassung hinreichende Winke dar. Es waren Jungfrauen, die mit erhobenen Händen auf ihrem Haupte heiliges Geräth trugen. Diese Handlung verlangt an sich selbst die abgemessenste Haltung und Bewegung. Die Trägerinnen müssen sich, wie die Karyatiden, die so zu sagen, selbst zur Säule werden, den mechanischen Gesetzen unterordnen, und, um denselben zu genügen, auch körperlich zum Tragen geschickt, nicht zu zart und zu schwächlich erscheinen. — Noch bezeichnender ist es, das Polyklet mit einer Amazone den Preis, sogar über Phidias, davontrug. Denn konnte es wohl in der weiblichen Welt einen passenderen Gegenstand geben, um ihn dem Doryphoros an die Seite zu stellen, als eine Amazone, eine jugendliche Gestalt in der vollsten Entwickelung ihrer Kraft, und geschickt zu allem Waffendienst? 229 Also überall finden wir bei Polyklet Darstellungen, welche die reinste körperliche Schönheit in durchaus selbstständiger Weise zu entfalten erlauben, nicht dieselbe einer rein geistigen Idee unterzuordnen verlangen. Wie aber? das

---

[1]) Quintil. V, 12, 21. [2]) De off. I, 36.

Ideal der Hera, ist es nicht Polyklet, dem wir dasselbe verdanken? ist es nicht ein Ideal, auf welches Beschränkungen, wie sie Quintilian dem Polyklet gegenüber macht: deest pondus, auctoritatem deorum non explevisse, keine Anwendung finden? Allerdings, und ich will den Widerspruch nicht leugnen, in dem sich hier die Zeugnisse des Alterthums und, auf dieselbe gestützt, auch wir uns zu befinden scheinen. Allein dennoch ist er nicht gross genug, um alles bisher Gesagte umzustossen. Wir finden in den Urtheilen der Alten Polyklet häufig dem Phidias zur Seite oder gegenüber gestellt. Bei Phidias herrschte die Gewalt der Idee überall, und je höher die Idee, desto mehr war das Werk davon erfüllt, während in minder erhabenen Aufgaben der Künstler sich sogar mit geringerem Erfolge bewegte. Das Umgekehrte ist bei Polyklet der Fall. Von dem rein Menschlichen ausgehend blieb seine Kunst, wenn auch im schönsten Sinne menschlich; und nur ausnahmsweise ist es ihm gelungen, sich bis zur Idee der Gottheit zu erheben und ihr die ihrer Würde entsprechende Gestalt zu verleihen. Die Hera des Polyklet lehrt uns daher nur, dass auch eine, ich möchte sagen, kritisch-reflectirende Kunst in ihrer schönsten Entfaltung sich wohl zuweilen zu einer freien idealen Production erheben kann, keineswegs aber, dass es ihr gegeben ist, diese Höhe stets und überall zu erreichen.

Es mag hier noch eine andere Erwägung Platz finden: ob nicht das Ideal der Hera dasjenige ist, welches unter allen Götteridealen der ganzen Kunstrichtung des Polyklet noch am verwandtesten ist. Es ist das Ideal der Weiblichkeit in ihrer maassvollsten Entfaltung. Die Göttin ist nicht Jungfrau, nicht Mutter, sie ist Frau, Gattin, und zwar im strengsten, ernstesten Sinne, sich gleich bewusst ihrer Pflichten, wie ihrer Rechte, und deshalb von fast herbem Charakter. Zwar ist sie auch Königin und Gemahlin des Zeus, jedoch an Gewalt und Macht ihm nicht gewachsen, Ehrfurcht gebietend vielmehr durch den Ernst der Weiblichkeit, als durch wirkliche Kraft: also ein Musterbild der ehrbarsten Würdigkeit und der reinsten Frauenschönheit.

Im Allgemeinen bleibt also doch das Urtheil des Quintilian stehen, dass Polyklet ausgezeichneter in der Bildung der Menschen, als der Götter war, dass ihm für diese pondus, die Kraft, Gewaltiges zu schaffen, abging. Eben so wahr bleibt es, dass der Kreis seiner Darstellungen eng gezogen war, dass er mit Ausschliesslichkeit jugendlichen Bildungen sich zuneigte, und dass ihm jene vielgestaltige lebendige Naturwahrheit fehlte, welche Myron der Wirklichkeit abgelauscht hatte. Wenn trotzdem das Alterthum seinen Ruhm neben dem des Phidias verkündigt, so dürfen wir eine zweite Eigenschaft nicht übersehen, welche Quintilian ihm neben dem decor ausdrücklich beilegt, diligentia, Sorgsamkeit in der Ausführung. Zur Erläuterung dieses Lobes kann uns ein Ausspruch dienen, welcher dem Polyklet selbst in den Mund gelegt wird, dass nemlich das Werk dann am schwersten werde, wenn der Thon (das Thonmodell) bis zum Nagel (bis zur Bearbeitung mit dem Nagel der Hand) gekommen sei[1]. Das Lob des Quintilian bezieht sich also auf die feinste Vollendung und Durchbildung, welche, nicht zufrieden, alle Verhältnisse aufs genaueste bestimmt zu haben, auch auf die reinste Darstellung jeder Form im Einzelnen bedacht ist. 230

[1]) Plut. Symp. II, 3; de profect. in virt. c. 17.

Einer solchen Durchführung ist, wie wir schon früher bemerkt haben, der von Polyklet vorzugsweise gewählte Stoff, die Bronze, noch mehr als der Marmor, günstig. Die wenigen guten Bronzen, welche uns erhalten sind, genügen vollkommen, um uns die Wahrheit dieses Satzes erkennen zu lassen. Ich erinnere Beispiels halber an den Dornauszieher des Kapitols, und wir werden es begreiflich finden, wie die zwei würfelspielenden Knaben des Polyklet von Vielen als das vollendetste Werk des Alterthums gepriesen werden konnten.

Schliesslich wird eine Warnung nicht an unrechter Stelle sein, die Eigenschaft der Sorgsamkeit nicht in der Richtung zu deuten, wie wir sie später an Kallimachos kennen lernen werden, nemlich als eine in das Kleinliche übergehende Sorgfalt und gesuchte Zierlichkeit. Die Gefahr, dass es geschehe, liegt um so näher, als Polyklet vielfach als der Repräsentant einer specifisch zierlichen und anmuthigen Kunst hingestellt worden ist, ganz im Gegensatz zu 231 dem oben angeführten Urtheil des Dionys von Halikarnass. Die Gegenstände seiner Werke gehören zwar dem Kreise an, welchen wir als Genre zu bezeichnen pflegen. Aber sie sind durch die Auffassung geadelt: Polyklet ist ein durchaus ernster und strenger Künstler. Hören wir nur Cicero [1]), wo er von der Beurtheilung des Kanachos, Kalamis und Myron zu Polyklet aufsteigt: er nennt seine Werke noch schöner, als die des Myron und schon ganz vollkommen, „wie sie mir wenigstens vorzukommen pflegen.“ Was will dieser Zusatz sagen? Der Masse der Zeitgenossen des Cicero mundete nicht einmal ein Polyklet, er war zu streng und herbe. Ihr Geschmack war durch die zarten, weichen, zuweilen fast üppigen Gebilde eines Praxiteles und seiner Nachfolger verwöhnt; und Cicero hält es daher für nöthig, sich ihnen gegenüber, so zu sagen, als Puristen zu bekennen. Polyklet's strenge Verhältnisse, sein ruhiger Ernst, die Würde seiner Gestalten erschienen dem verweichlichten Geschmacke nicht als Vorzüge, sondern als Zeichen einer antiquirten Kunstübung, welche mehr Achtung, als Gefallen erregte, mehr gelobt, als geliebt wurde. Wir aber dürfen dieses Urtheil des Cicero um so weniger übersehen, je sicherer in dieser Anschauungsweise sowohl, als in den thatsächlichen Verhältnissen, auf welchen sie beruhte, die Veranlassung liegen musste, in allgemeinen Kunsturtheilen Polyklet mit Phidias zusammenzustellen. Denn sie waren die Vertreter der alten, strengen Kunst, welche die archaische Härte sowohl, als die gesuchte archaische Zierlichkeit abgestreift und die Darstellung der edelsten und reinsten Formen und Ideen an und für sich als Zweck hingestellt hatten, ohne daneben, wie die Späteren, dem blossen Reiz der Sinne eine selbstständige Berechtigung eingeräumt zu haben.

Erinnern wir uns nun noch einmal, von welchem Punkte wir bei den Erörterungen über Polyklet ausgegangen sind. Es war der Widerspruch gegen die von Thiersch aufgestellte Meinung, dass zwei Polyklete, ein älterer Sikyonier und ein jüngerer Argiver, zu unterscheiden seien. Wir haben diese Ansicht nicht Punkt für Punkt, wie sie ihr Urheber zu begründen suchte, widerlegt. Denn da sie auf der Behauptung der Unverträglickeit der verschiedenen Nach-232 richten unter einander beruhte, so genügte es, den Beweis des Gegentheils zu

[1]) Brut. 18.

liefern. Wir haben dies versucht, und es will uns bedünken, dass kaum bei einem andern griechischen Künstler die überlieferten Nachrichten sich so entschieden wie bei Polyklet, zu einem klaren, scharf abgegrenzten Bilde abrunden, in dem selbst die Mängel sich mit den Vorzügen so innig verflechten, dass es dadurch nur an lebensvoller Individualität gewinnt.

Entspricht aber dieses Bild dem hohen Begriffe, welchen das Alterthum in der That von Polyklet hegte? Erscheint es wirklich bedeutend genug, um Polyklet dem Phidias als ebenbürtig an die Seite zu stellen? Wir nehmen keinen Anstand, diese Fragen zu bejahen, sofern wir weniger die beiden Persönlichkeiten für sich, als ihren Einfluss auf die fernere Entwickelung der griechischen Kunst ins Auge fassen. Dass der Geist des Phidias gewaltiger, seine Schöpfungen erhabener waren, ist schon früher zugestanden worden. Aber leugnen dürfen wir nicht, dass es leichter ist, den Phidias zu bewundern, als ihn nachahmen zu wollen, ja sogar, dass es für einen minder gewaltigen Geist gefährlich sein konnte, sich den Phidias vorzugsweise als Muster der Nachahmung vorzusetzen: denn eine hohe Genialität lässt sich nie erlernen. Lässt sich auch der Vergleich in allem Uebrigen nicht durchführen, so erinnere ich doch, dass das Beispiel des Michelangelo durch falsche Nachahmung der Kunst sogar verderblich geworden ist. Blicken wir bei dieser Gelegenheit auch auf den dritten der Mitschüler, welche Ageladas zum Lehrer hatten, auf Myron. Er kann recht wohl mit Phidias verglichen werden, indem seine lebensvollen Gebilde nicht blos aus scharfer Beobachtung, sondern noch vielmehr aus der lebendigsten Phantasie, aus dem freiesten poetisch-künstlerischen Schöpfungsvermögen entsprungen waren. Darf aber ein Künstler, welcher mit dieser Gabe der Natur weniger reich ausgestattet ist, es wagen, den Diskobol, den Ladas, sich ausschliesslich als Muster vorzusetzen, ohne in Gefahr zu kommen, die natürliche Lebendigkeit in Uebertreibungen zu suchen? So erscheint nun Polyklet zwischen seinen Mitschülern in seiner vollsten und höchsten Bedeutung. Durch ihn hat der Spruch des Kleobulos, μέτρον ἄριστον, auch auf die Kunst den grössten Einfluss gewonnen. Gleich entfernt von übergewaltiger Kraft, wie von weichlicher Anmuth, ernst und ruhig bedacht auf alles, was die wahre Schönheit begründet, ist er das eigentliche Vorbild des sich bildenden Künstlers, und es liegt eine tiefe Wahrheit in dem Ausspruche: er allein habe die Kunst in einem Kunstwerke dargestellt. Wie er es zuerst unternommen, die Regeln der Kunst schriftlich zu lehren, so blieb er auch lange nicht der Lehrer einzelner Künstler, sondern der gesammten Kunst. Mochten auch später bedeutende Künstler, wie Lysipp, seine Regeln vielfältig modificiren, so hatte er doch allen Auschweifungen und willkürlichen Satzungen auf lange Zeit jeden weitergreifenden Einfluss abgeschnitten, und es ist gewiss zum grossen Theil sein Verdienst, wenn sich die griechische Kunst so lange in strenger Reinheit erhielt, und selbst da nicht, als sie sich bereits weit von der des Polyklet entfernt hatte, in den Ungeschmack verlor, welcher in der neueren Zeit selbst bedeutende Talente, wie z. B. Bernini, für die wahre Kunst verloren gehen liess.

233

Die Zeitgenossen und Nachfolger des Phidias und Myron in Athen.

Unter den attischen Künstlern dieser Periode treten uns als eine abgeschlossene Gruppe zunächst nur die Schüler des Phidias entgegen, denen sich einige andere wegen ihrer, der Kunstrichtung des Phidias verwandten Werke anschliessen lassen. Bei allen übrigen ist, bis auf eine Ausnahme, von einem Schulzusammenhange nichts ausdrücklich überliefert. Wir behandeln also nach den Schülern des Phidias einige Künstler, welche eine von dem allgemeinen Entwicklungsgange einigermassen abweichende und auf persönlicher Eigenthümlichkeit beruhende Richtung verfolgen, betrachten sodann diejenigen, in deren Werken wir den Einfluss des Myron zu erkennen glauben; und fügen endlich in lockerer Zusammenstellung die übrigen an, welche in den vorhergehenden Gruppen keine Stelle finden konnten.

Welche Bedeutung schliesslich alle diese Künstler für die Geschichte der griechischen Kunst überhaupt haben, behalten wir uns vor, in dem Rückblicke auf diese Periode derselben in allgemeinen Zügen darzulegen.

234 Alkamenes.

Plinius[1]) nennt Alkamenes einen Athener, und bestätigt diese Angabe durch die Erzählung, dass die Athener in einem künstlerischen Wettstreite für ihn als ihren Landsmann gegen den Parier Agorakritos Parthei genommen hätten. Suidas[2]) dagegen spricht von einem Lemnier Alkamenes; und bei der Berühmtheit des Künstlers wird es kaum erlaubt sein, an einen andern als gerade diesen zu denken. Um daher Suidas mit Plinius in Einklang zu bringen, hat Is. Vossius vorgeschlagen, *Λήμνιος* in *Λίμνιος* zu verändern, und Sillig glaubte eine Bestätigung dieser Conjectur darin zu finden, dass Alkamenes für das athenische Stadtviertel Limnae eine Statue des Dionysos gemacht hatte. Allein die Form *Λίμνιος* anstatt der regelmässigen *Λιμναῖος* ist nicht nachzuweisen. Da nun auch bei Tzetzes[3]) Alkamenes *γένει νησιώτης* heisst, so hat man in neuerer Zeit die verschiedenen Angaben durch die wahrscheinliche Annahme erklärt, dass er zwar Lemnier von Geburt, aber als Nachkomme athenischer Kleruchen auf dieser Insel auch Bürger in Athen gewesen sei.

Die Zeit seiner Thätigkeit lässt sich durch zwei seiner Werke genau bestimmen. Von seiner Hand waren die Statuen im hinteren Giebel des Zeustempels zu Olympia[4]), deren Ausführung ihm doch gewiss zu derselben Zeit, als sein Lehrer Phidias an dem Bilde des Gottes beschäftigt war, also Ol. 86, übertragen ward. Das Weihgeschenk aber, welches Thrasybul wegen der Befreiung Athens von den dreissig Tyrannen von Alkamenes fertigen liess[5]), lehrt uns, dass er noch Ol. 94, 2 am Leben war. Die Angabe des Plinius[6]), der ihn in die 84ste Olympiade setzt, muss also etwa auf den Beginn seiner Künstlerlaufbahn bezogen werden. Neben diesen festen Bestimmungen erscheint die Bemerkung des Pausanias[7]), dass Praxiteles im dritten Menschenalter nach Alkamenes gelebt habe, von geringem Werth; und aus demselben Grunde können wir die Vermuthung Müller's[8]) auf sich beruhen lassen, dass Alkamenes einen

---

1) 36, 16. 2) s. v. *Ἀλκαμένης*. 3) Chil. VIII, 193. 4) Paus. V, 10, 8. 5) Paus. IX, 11, 6. 6) 34, 49. 7) VIII, 9, 1. 8) de Phid. § 19.

Asklepios für Mantinea[1]) nach Ol. 89, 4 gearbeitet habe, weil damals zwischen dieser Stadt und Athen ein Bündniss abgeschlossen worden sei. Wir wollen 235 nur bemerken, dass ihm die Ausführung dieses Bildes auch früher, in Folge seiner Thätigkeit in Olympia, übertragen sein konnte.

Unter seinen Werken ist das berühmteste:

die Aphrodite, welche von der Lage des Tempels in den Gärten bei Athen den Beinamen ἐν κήποις, in den Gärten, erhalten hatte[2]). Plinius (36, 16), Pausanias (I, 19, 2) und Lucian (Imagg. 4 u. 6; dial. meretr. 7) stimmen in dem Lobe dieses Bildes überein, und ersterer erwähnt einer Sage, dass Phidias sogar selbst die letzte Hand daran gelegt habe, was sonst nur von Werken des Agorakritos bemerkt wird. Nach der Stelle, an welcher es von Plinius genannt wird, muss es in Marmor ausgeführt gewesen sein. Der Beiname Urania aber, welchen Lucian der Göttin beilegt, lehrt uns, dass sie in der strengeren Weise, wie die ähnlichen Bilder des Phidias, aufgefasst war. Ueber das künstlerische Verdienst einzelner Theile wird unten gehandelt werden.

Ein Bild der Aphrodite, welches, wie schon bemerkt ist, von ihm im Wettstreite gegen Agorakritos ausgeführt, und von den Athenern dem seines Mitschülers vorgezogen ward (Plin. 36, 17), musste von der Aphrodite ἐν κήποις verschieden sein. Wir schliessen dies daraus, dass Phidias, wenn er der Ueberlieferung zufolge bei diesem Wettstreite dem Agorakritos hülfreiche Hand leistete, doch gewiss nicht dessen Nebenbuhler auf gleiche Weise seinen Beistand geliehen haben wird, wie dies hinsichtlich des Bildes der Aphrodite ἐν κήποις nach Plinius der Fall gewesen sein soll.

Ein Bild der Hera in einem Tempel zwischen Phaleros und Athen, welcher von Mardonios abgebrannt und später in Ruinen, d. h. ohne Thür und Dach, liegen gelassen wurde. Pausanias (I, 1, 5) bemerkt darüber: „das jetzige Bild, wenn es, wie man sagt, ein Werk des Alkamenes ist, wäre dann nicht von dem Meder beschädigt.“ Daraus hat man folgern wollen, es könne nicht von Alkamenes sein. Allein Pausanias scheint nur sagen zu wollen: es sei zwar be- 236 schädigt, aber als ein Werk des Alkamenes könne es nicht wie der Tempel, zur Zeit des Mardonios, sondern erst später Schaden gelitten haben.

Die dreigestaltige Hekate Epipyrgidia bei dem Tempel der Nike Apteros am Eingange der Akropolis von Athen: Paus. II, 30, 2. Welches von den noch erhaltenen Bildern dieser Göttin als eine Nachahmung der Statue des Alkamenes angesehen werden dürfe, ist auch nach den ausführlichen Erörterungen von Rathgeber[3]) und Gerhard[4]) nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

Von einem Bilde der Athene, welches er im Wettstreit mit Phidias ausführte (Tzetzes Chil. VIII, 193), ist bereits unter Phidias gesprochen worden.

Athene und Herakles, von Thrasybul und anderen Athenern im Tempel des Herakles zu Theben aufgestellt, zum Danke dafür, dass ihnen von Theben aus die Befreiung ihres Vaterlandes gelungen war: Paus. IX, 11, 6. Es waren,

---

[1]) Paus. l. l. [2]) Die Existenz eines Inschriftenfragmentes mit dem Namen des Künstlers, welches man in dieser Gegend gefunden haben wollte und auf die Aphrodite bezog, wird von Rangabé geleugnet: Revue arch. II, p. 423. [3]) Ann. dell' Inst. 1840, p. 45—82. [4]) Arch. Zeitung 1843, S. 132 flgd.

wenn uns der verderbte Text des Pausanias nicht irre leitet, Bilder von kolossaler Grösse aus pentelischem Marmor.

Hephaestos zu Athen. An ihm bewunderte man namentlich, dass, obwohl er stehend und bekleidet gebildet war, sich ein leises Hinken bemerklich machte, welches jedoch, weit entfernt, ihn zu entstellen, vielmehr als ein dem Gotte eigenthümliches Kennzeichen auf eine würdige Art bemerkbar wurde Cic. de nat. deor. I, 30. Valer. Max. VIII, 11, ext. 3.

Ares im Tempel dieses Gottes zu Athen: Paus. I, 8, 4.

Dionysos aus Gold und Elfenbein in dem uralten Heiligthume des Gottes bei dem Theater in dem Stadtviertel Limnae zu Athen: Paus. I, 20, 3; vergl. Harpocration und Steph. Byz. s. v. *Λίμναι*.

Asklepios im Tempel des Gottes zu Mantinea in Arkadien: Paus. VIII, 9, 1.

Die Statuen im hinteren Giebel des Zeustempels zu Olympia, das umfangreichste Werk, welches wir von Alkamenes kennen. Pausanias (V, 10, 8) 237 beschreibt es leider nur kurz. Zuerst giebt er den Gegenstand allgemein an, als den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos. Ueber die einzelnen Figuren berichtet er Folgendes: In der Mitte des Giebels stand Peirithoos, neben ihm Eurytion, welcher das Weib des Peirithoos geraubt hat, und Kaeneus für diesen kämpfend. Auf der andern Seite wehrt Theseus mit der Axt die Kentauren ab, deren einer eine Jungfrau, ein anderer einen schönen Knaben geraubt hat. Damit endet die Beschreibung des Pausanias, welcher nur noch hinzufügt: es scheine ihm die Wahl des Gegenstandes darin begründet, dass Peirithoos nach Homer von Zeus, Theseus aber in vierter Linie von Pelops abstamme. Dass die angeführten Figuren nicht genügen konnten, um den ganzen Raum des Giebels auszufüllen, hat schon Welcker (Denkm. alt. K. I, S. 185 flgd.) richtig bemerkt. Wahrscheinlich schweigt Pausanias von den übrigen, weil er ihnen keine bestimmten Namen beizulegen wusste.

Ein Kämpfer im Pentathlon aus Erz wird von Plinius (34, 72) angeführt. Durch den Beinamen Enkrinomenos scheint das Werk als vorzüglich, ja als mustergültig bezeichnet worden zu sein.

Ob die Gruppe der Prokne, welche auf den Mordanschlag gegen Itys sinnt, auf der Akropolis zu Athen (Paus. I, 24, 3), ein Werk des Alkamenes war, scheint mir durchaus zweifelhaft. Der Gegenstand ist ein für diese Epoche der Kunst so ungewöhnlicher, pathetisch-tragischer, dass ich nicht umhin kann, mich streng an die Worte des Pausanias zu halten, welcher einzig von der Weihung der Gruppe durch einen Alkamenes spricht.

Der Eros zu Thespiae, welchen der Scholiast zu Lucian (adv. indoct. 3) dem Alkamenes beilegen will, war bekanntlich ein Werk des Praxiteles.

Für eine in das Einzelne eingehende Charakteristik des Künstlers liegen nur sehr wenige Zeugnisse vor. Zum Theil musste schon früher auf ihn Rücksicht genommen werden. Aus den hier angeführten Nachrichten ersehen wir, dass er, wie sein Meister, in verschiedenen Stoffen gearbeitet hat: aus Gold und Elfenbein war der Dionysos, aus Marmor die olympischen Giebelgruppen, 238 die Aphrodite *ἐν κήποις*, die thebanische Gruppe; aus Erz ausser dem Enkrinomenos wahrscheinlich der grösste Theil der von Pausanias angeführten Werke.

Denn dass er vorzugsweise Erzbildner war, bezeugt auch Tzetzes, welcher ihn *χαλκουργὸς* nennt. — In wie weit er dem Phidias in der Kenntniss der optisch-perspectivischen Gesetze nachstand, ist bereits früher erörtert worden. — Dass er auf die formelle Durchbildung seiner Figuren grosse Sorgfalt verwandte, können wir aus dem rühmenden Beinamen der einzigen von ihm angeführten Athletenstatue schliessen. Doch bleibt auch hier dunkel, nach welcher bestimmten Richtung sich seine Studien bewegten. Selbst die Einzelnheiten, deren Lucian bei der Aphrodite rühmend erwähnt, gewähren darüber nicht den gewünschten Aufschluss. Es sind dieses die Wangen und die Ansicht des Gesichts von vorn: *τὰ μῆλα καὶ ὅσα τῆς ὄψεως ἀντωπὰ*, sodann die Spitzen der Hände, der schöne Rhythmus der Handwurzeln, und an den Fingern die leichte Bewegung und die Ausladungen in das Feine und Zierliche: *χειρῶν ἄκρα καὶ καρπῶν τὸ εὔρυθμον καὶ δακτύλων τὸ εὐάγωγον ἐς λεπτὸν ἀπολῆγον.* Das erste Lob ist ganz allgemein gehalten, ohne Angabe einer besonderen charakteristischen Eigenschaft; das zweite bezieht sich, ausser auf eine besondere Zartheit in der Detailbildung der Hände, auf eine Eigenschaft, welche wir nach unserer, bei Gelegenheit des Pythagoras aufgestellten Definition als plastische Rhythmik bezeichnen können. Dieselbe lernen wir bei Alkamenes auch noch durch ein anderes Werk, den Hephaestos, kennen. Denn, wie bei dem Philoktet des Pythagoras die Wirkung der Wunde, so erschien auch bei dem Gotte die Abweichung von der strengen Symmetrie, das Hinken, nicht als ein Fehler, sondern als ein eigenthümliches Verdienst, indem es, ohne der Würde Abbruch zu thun, dem Gotte zum besonderen Kennzeichen diente.

Der eigentliche Ruhm des Künstlers aber beruht auf seiner geistigen Verwandtschaft mit Phidias. Er bildet, wie dieser, vor Allem Götter, und Pausanias [1]) weist ihm in dieser Beziehung (*σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων*) geradezu die zweite Stelle zunächst dem Phidias an. Ebenso sagt Quintilian [2]), er besitze, wie Phidias, die Eigenschaften, welche dem Polyklet abgehen, nemlich Kraft und Nachdruck, welche für gewaltige Bildungen nothwendig sind. Ueber seine geistigen Eigenthümlichkeiten indessen lässt sich aus Lobsprüchen, wie in primis nobilis bei Plinius [3]), Zusammenstellungen mit Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles bei Dionys von Halikarnass [4]) und bei Lucian zu wenig schliessen, als dass sie die Kenntniss seiner Persönlichkeit zu erweitern vermöchten. Sie legen nur Zeugniss ab für das hohe Ansehen, in welchem Alkamenes als ein den Ersten ebenbürtiger Geist bei den Alten stand. Ja es mag sogar in seiner Verwandtschaft mit Phidias der Grund liegen, dass wir über seine Verdienste im Einzelnen so wenig erfahren. Die Statuen eines Hephaestos, Ares, Dionysos, Asklepios mochten für die Ausbildung des Ideals dieser Götter das Höchste geleistet haben. Aber im Ganzen betrachtet, geschah dies immer in dem Geiste, den Phidias erweckt hatte; es handelte sich dabei nur um die weitere Ausbildung einer gegebenen Richtung, nicht um die Begründung einer neuen, wie es z. B. später bei Praxiteles der Fall war. Mag dieser letztere auch nicht entfernt die Erhabenheit erreicht haben, welche der Kunst des Alkamenes, wie der eines Phidias, eigen war, so musste er doch, weil neu und eigenthümlich, die

239

[1]) V, 10, 8. [2]) XII, 10, 8. [3]) 36, 16. [4]) de Demosth. acum. p. 193 Sylb.

Aufmerksamkeit der Kunstforscher mehr auf sich lenken, als Alkamenes, der trotz aller Verdienste doch immer nur die zweite Stelle in einer schon begründeten Kunstrichtung einnahm.

Agorakritos.

Das Vaterland des Agorakritos war nach den übereinstimmenden Zeugnissen der Alten die Insel Paros. Die Zeit seiner Thätigkeit ergiebt sich nur allgemein aus seinem Verhältniss zu Phidias: er war der Lieblingsschüler desselben, und dürfen wir den Andeutungen der Alten Glauben schenken, so war die Zuneigung des Lehrers zum Theil in der körperlichen Schönheit des Schülers begründet. Ist nun sein Name durch diese Verbindung mit dem Meister zu hohem Ansehen gelangt, so hat andererseits gerade dieser Umstand seinem selbständigen Ruhm auch wesentlich geschadet. Denn es ging im Alterthum die Sage, Phidias habe dem Agorakritos mehrere ausgezeichnete Werke in der 240 Weise zum Geschenk gemacht, dass er ihm erlaubt, seinen eigenen Namen darauf zu setzen. Daraus erklärt es sich, dass nur ein einziges Werk ohne Widerspruch dem Agorakritos beigelegt wird: die ehernen Bilder der Athene Itonia und des Zeus in dem Tempel der Athene zu Koronea: Paus. IX, 34, 1. Ein Bild der grossen Göttermutter dagegen in ihrem Tempel zu Athen, welches Plinius (36, 17) ein Werk des Agorakritos nennt, wird von Pausanias (I, 3, 5) ohne Weiteres dem Phidias zugesprochen.

Noch grösser sind die Widersprüche bei dem Bilde der Nemesis von Rhamnus, welches, wenn es wirklich von Agorakritos war, für sein vorzüglichstes Werk gelten muss. Pausanias[1]) nennt auch hier wieder Phidias als den Künstler, eben so Hesychius[2]), Pomponius Mela[3]) und Solin[4]), dessen Phidiacae signum Dianae zu Rhamnus nur die Nemesis sein kann. Photius, Suidas[5]) und Tzetzes[6]) nennen die Nemesis ein dem Agorakritos von Phidias in der erwähnten Weise geschenktes Bild. Plinius spricht nur von Agorakritos, und Zenobius[7]) führt sogar aus Antigonos von Karystos die Inschrift an, welche sich auf einem Täfelchen an dem Apfelzweige in der Hand der Göttin befinden sollte: *ΑΓΟΡΑΚΡΙΤΟΣ ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ.* Strabo[8]) endlich schwankt zwischen Agorakritos und einem gänzlich unbekannten Diodotos, und bemerkt nur, dass das Bild an Grösse und Schönheit ausgezeichnet sei und darin mit den Werken des Phidias wetteifere. Alle diese Widersprüche lösen sich am einfachsten durch die Annahme, dass die Statue von Agorakritos, aber in der Werkstatt des Phidias ausgeführt ward. — Ausserdem hat aber dieses Bild zu noch anderen, zum Theil wenig glaublichen Sagen Veranlassung gegeben. So berichten Pausanias und mehrere Epigrammendichter[9]), es sei aus einem parischen Marmorblocke gebildet, welchen die Meder in ihrer Siegesgewissheit mit nach Marathon gebracht hätten, um daraus eine Trophaee zu errichten. Die Nichtigkeit dieser Sage hat bereits Zoëga[10]) mit Entschiedenheit nach- 241 gewiesen. Ferner aber erzählt Plinius, dass in Folge des Wettstreites, in welchem die Athener der Aphrodite des Alkamenes vor der des Agorakritos den Vorzug

---

1) I, 33, 3. 2) s. v. *Ῥαμνουσία Νέμεσις.* 3) II, 3. 4) c. 7. 5) s. v. *Ραμν. Νέμ.* 6) Chil. VII, 154 und epist. in der Küster'schen Ausgabe des Suidas s. v. *Λυκόφρων.* 7) V, 82. 8) IX, p. 396. 9) Anall. II, p. 202, n. 6; p. 515, n. 4; III, p. 203, n. 257. 10) Abhandl. S. 62.

gaben, Letzterer sein Werk unter der Bedingung, dass es nicht in Athen bleibe, verkauft und Nemesis genannt habe, und dieses sei das Bild, welches im attischen Flecken Rhamnus aufgestellt und von Varro allen andern Bildwerken vorgezogen worden sei. Auch diese Erzählung hat Zoëga gänzlich verwerfen wollen; und allerdings muss es Verdacht erregen, dass in ihr, wie in der Sage von dem Marmorblocke der Meder, das Walten der Nemesis in ihrem eigenen Bilde wirksam erscheint, indem das ungerechte Urtheil der Athener durch den Nichtbesitz der Statue bestraft wird. Doch lässt sich den Sagen über die Eifersüchtelei der beiden Mitschüler an sich eine innere Wahrscheinlichkeit nicht absprechen. Und auch die Zweifel, welche man gegen die Umwandlung eines Bildes der Aphrodite in das der Nemesis erhoben hat, liefern noch keinen hinlänglichen Beweis gegen die Wahrheit der ganzen Erzählung. Die Göttin hatte nach Pausanias eine Krone (στέφανος) mit Hirschen und kleinen Bildern der Nike verziert; in der einen Hand trug sie einen Apfelzweig, in der andern eine Schale, auf deren innerer Seite Aethiopen dargestellt waren [1]). Zur Erläuterung dieser Attribute bemerkt Welcker (zu Zoëga S. 418), dass noch Kanachos eine Aphrodite mit dem Polos auf dem Haupte, einem Apfel in der einen, einem Mohnkopf in der andern Hand, gebildet hatte. Solche Attribute konnten aber leicht durch andere ersetzt werden, ohne dass dadurch einem Bilde Eintrag geschah.

Ihrem Wesen nach ist endlich die Nemesis von Rhamnus der Aphrodite Urania nahe verwandt, so dass das Bild der einen wohl auch für das der andern gelten, wenigstens mit geringen Veränderungen in ein solches umgestaltet werden konnte. — Ueber das Bild selbst ist noch zu bemerken, dass es zehn Ellen hoch war [2]). Pausanias endlich zählt noch die Figuren auf, welche die Basis des Bildes schmückten. Mit Bezug auf die Sage, dass Nemesis die Mutter, Leda nur die Amme der Helena war, hatte der Künstler die letztere dargestellt, wie sie von Leda der Nemesis zugeführt wird; ferner den Tyndareus, seine Söhne und einen Reiter, Hippeus, neben seinem Rosse; sodann Agamemnon, Menelaos und Pyrrhos, den Sohn des Achill, als den ersten Gemahl der Hermione, der Tochter der Helena. Orestes war wegen des Muttermordes übergangen, obwohl ihm nachher die Hermione für immer als Gattin verblieb und auch einen Sohn gebar. Die Reihe schloss mit Epochos und einem andern Jünglinge; von beiden wusste Pausanias nichts, als dass sie Brüder der Oenoë waren, von welcher der Demos seinen Namen führte. Die Anordnung der Composition wage ich im Einzelnen nicht zu bestimmen. 242

Ueber die Verdienste des Agorakritos um die Kunst mangeln alle weiteren Zeugnisse.

Kolotes.

Plinius [3]) nennt Kolotes Schüler und Gehülfen des Phidias bei der Ausführung des olympischen Zeus. Ausserdem legt er ihm die Statue der Athene aus Gold und Elfenbein auf der Burg von Elis bei, an welcher Panaenos die innere Seite des Schildes gemalt hatte. Dem Pausanias [4]) zeigte man dieses Bild als ein Werk des Phidias, was wir in derselben Weise, wie bei

[1]) s. darüber Zoëga S. 65. [2]) s. Hesychius, Zosimus l. l. [3]) 35, 54. [4]) VI, 26, 3.

den Werken des Agorakritos zu erklären haben. Nebenbei erfahren wir durch Pausanias, dass der Helmschmuck der Göttin in einem Hahn bestand, den er als Symbol der Kampflust oder als ein der Athene Ergane geheiligtes Thier zu deuten sucht. Ein anderes Werk des Kolotes aus Gold und Elfenbein, einen Asklepios bei Kyllene in Elis, erwähnt Strabo [1]) mit grossen Lobsprüchen; und Eustathius [2]) folgert daraus, dass ein Dionysos Kolotes als ein Werk des Künstlers dieses Namens zu erklären sei [3]). — Endlich beschreibt Pausanias [4]) noch ein Werk des Kolotes aus Gold und Elfenbein: den Tisch, auf welchem die Kränze für die Ringer in Olympia ausgelegt wurden. Zu einem Kunstwerke wurde er durch die Figurenreihen, mit welchen die vier Seiten geschmückt waren. Die Beschreibung ist leider im Anfange lückenhaft, 243 und auf der ersten Seite befanden sich daher wahrscheinlich noch andere, als die folgenden Figuren: Hera, Zeus, die Göttermutter, Hermes, Apollo und Artemis. Die Darstellung der Rückseite bezog sich auf die Kampfspiele (*ἡ διάθεσις τοῦ ἀγῶνος*). Auf der einen Nebenseite sah man Asklepios und Hygieia, ferner Ares und die Personification des Wettkampfes; auf der andern Pluton, Dionysos, Persephone und zwei Nymphen, von denen die eine eine Kugel oder einen Ball (*σφαῖραν*), die andere einen Schlüssel, mit Rücksicht auf Pluton als Schliesser der Unterwelt, in der Hand trug.

Sonach erscheint Kolotes als einer der bedeutendsten Schüler namentlich in Hinsicht auf die Technik der Sculptur in Gold und Elfenbein. Von Werken in Erz erwähnt Plinius [5]) nur allgemein Philosophenbilder.

Während also bis hierher alle Nachrichten sich auf das Beste vereinigen, haben die folgenden Worte des Pausanias [6]) vielfachen Anstoss erregen müssen: „Kolotes soll aus Herakleia gebürtig sein. Die sorgfältigen Forscher über die Bildhauer dagegen bezeichnen ihn als einen Parier und Schüler des Pasiteles; Pasiteles selbst aber soll . . . . zum Lehrer gehabt haben“, oder (mit Abänderung des *αὐτὸν διδαχθῆναι* in *αὐτοδιδαχθῆναι*) „soll sein eigener Lehrer gewesen sein“. Der einzige Künstler Pasiteles, von dem wir sonst Nachricht haben, blühte in der Zeit des Pompeius. Von diesem kann also hier unmöglich die Rede sein. Auch die Annahme, dass für Pasiteles der Name des Praxiteles zu lesen sei, hilft uns nicht über die chronologischen Schwierigkeiten hinweg. So bleibt uns nichts übrig, als mit Sillig einen älteren Pasiteles als Zeitgenossen des Phidias anzunehmen, dessen Schüler Kolotes sein mochte, ehe er mit Phidias in Berührung kam.

Den Namen des Kolotes hat man durch Ergänzung auch in die Inschrift einer cannellirten Säule gesetzt, welche einst ein Weihgeschenk getragen haben muss:

Ἄρτεμι, σοὶ τόδ' ἄγαλμ' ἱερῆσ' ὠδῖσιν [ἀμοιβὴν]
Ἀσφαλίου μήτηρ Φέρσις, [Ἔρ]ω θυγάτηρ.
τῶ Παρίω ποίημα Κ[ολώτεω, οὖ ν]άε φεύγων [7]).

[1]) VIII, p. 337. [2]) ad Iliad. *B* 603. [3]) Da wir von einem Dionysos Kolotes sonst nichts wissen, so liesse sich vielleicht an eine Verwechselung mit dem Dionysos Kolonates bei Pausanias III, 13, 7 denken. Durch die Annahme eines ähnlichen Missverständnisses hat Hertz (im Rhein. Mus. N. F. II, S. 479) eine Glosse des Festus bei Paulus Diaconus (p. 58 Müll.) verbessert und erklärt, indem er liest: Colossus a Colote (anstatt Caleto) artifice, a quo formatus est. [4]) V, 20, 2. [5]) 34, 87. [6]) V, 20, 2. [7]) C. I. G. n. 24; vgl. Revue arch. II, p. 694.

Die Schriftzüge passen in die Zeit des Phidias. Die Ergänzung indessen erscheint immer noch gewagt.

Paeonios. 244

Obwohl er nicht ausdrücklich Schüler des Phidias genannt wird, dürfen wir ihn in diese Reihe wegen der Figuren aufnehmen, welche er für das vordere Giebelfeld des Zeustempels zu Olympia ausführte. Er war aus Mende in Thracien gebürtig, wie Pausanias[1]) unzweideutig meldet; wonach Sillig den Irrthum derer berichtigt hat, welche an einer andern Stelle des Pausanias[2]) einen Künstler Mendaeos aus Paeonien zu finden glaubten. Dort ist die Rede von dem Weihgeschenke, einer Nike auf einer Säule, welches Paeonios für die Messenier in Naupaktos gemacht hatte. Nach der Inschrift war es wegen der Siege über Akarnanen und Oeniaden geweiht; nach der Behauptung der Messenier dagegen, wegen der Niederlage der Lakedaemonier auf Sphakteria: nur habe man wegen der Furcht vor ihnen nicht gewagt, es in der Inschrift zu bekennen. Für die Zeitbestimmung des Künstlers ist dieser Unterschied kaum von Bedeutung; denn die Uebergabe Sphakteria's fällt in Ol. 88, 4; jener andere Krieg in Ol. 87, 4[3]); beide Angaben führen uns also nur wenige Jahre über die Zeit der Vollendung des Zeusbildes im Tempel zu Olympia hinaus. Die Statuen des Paeonios im Giebel desselben beschreibt Pausanias genauer, als die des Alkamenes, und zwar in folgender Weise: „Der vordere Giebel enthält den Wettkampf des Pelops mit dem Wagen gegen Oenomaos vor seinem Beginnen, wo das Rennen auf beiden Seiten vorbereitet wird. Zur Rechten der Bildsäule des Zeus, welche gerade in die Mitte des Giebelfeldes gestellt ist, steht Oenomaos, mit dem Helme auf dem Haupte; neben ihm sein Weib Sterope, eine der Töchter des Atlas. Myrtilos, der Wagenlenker des Oenomaos, sitzt vor den Pferden, die vier an der Zahl sind. Nach ihm folgen zwei Männer, welche keine Namen (in der Sage) haben, aber ebenfalls von Oenomaos zur Wartung der Pferde bestellt waren. Ganz am Ende lagert der Kladeos, der auch sonst von den Eleern nächst dem Alpheios am meisten geehrt wird. Zur linken Seite des Zeus sind Pelops und Hippodamia, der Wagenlenker des Pelops und die Rosse, ferner zwei Männer, die gleichfalls für die Rosse des Pelops sorgten; und wo der Giebel wieder in die Enge zusammengeht, da ist der 245 Alpheios gebildet. Der Wagenlenker des Pelops hat in der Sage der Troezenier den Namen Sphaeros, der Erklärer in Olympia nannte ihn Killas.“ — Ueber das Einzelne in dieser Gruppe hat Welcker[4]) ausführlich gehandelt. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, wie in der Composition ein strenger Parallelismus der Glieder vorherrscht. Zu beiden Seiten des Zeus entspricht sich streng Figur für Figur; Zeus selbst aber ist hier nicht als handelnd gegenwärtig zu denken, sondern als Bildsäule aufzufassen, vor welcher, wie in anderen Bildwerken, die Bedingungen des Kampfes eidlich bekräftigt werden. Der Charakter der ganzen Handlung ist der der Ruhe, im Gegensatz zu der Bewegung in den Kampfscenen der hinteren Seite. Diesen Gegensatz müssen wir für einen absichtlichen halten, da er öfter wiederkehrt. So herrschte gewiss am Parthenon in der Darstellung der Geburt der Athene weniger Bewegung, als in der ihres

---

[1]) V, 10, 8. [2]) V, 26, 1. [3]) vgl. Thuc. 80 flgdd. [4]) Alte Denkm. I, S. 179 flgdd.

Wettstreites mit Poseidon. Am Heraeon von Argos ferner stehen sich die Geburt des Zeus und die Einnahme von Ilion in derselben Weise als eine ruhigere und bewegtere Scene gegenüber[1]). Und denselben Gegensatz werden wir bald noch einmal, in den Giebelgruppen des delphischen Tempels wiederfinden.

Theokosmos

aus Megara muss der Genossenschaft des Phidias angehört haben, da nach dem Bericht des Pausanias (I, 40, 4) Phidias ihm bei einem seiner Werke Beistand leistete. Dieses war eine Zeusstatue in dem Tempel des Gottes bei Megara, welche in Gold und Elfenbein ausgeführt werden sollte, aber wegen des Ausbruchs des peloponnesischen Krieges nicht vollendet wurde. Nur das Gesicht war wirklich aus diesen kostbaren Stoffen gebildet, der Körper nur nothdürftig aus Thon und Gyps hergestellt. Halb bearbeitetes Holz, welches zur Unterlage des Goldes und Elfenbeins dienen sollte, ward noch zu Pausanias Zeit hinter dem Tempel aufbewahrt. Ueber dem Haupte des Gottes, d. h. wohl auf der Lehne des Thrones, wie in Olympia, waren die Horen und Moeren angebracht, nach der Erklärung des Pausanias, weil dem Zeus allein das Geschick 246 gehorcht, und er die Jahreszeiten nach Bedarf vertheilt. — Der Künstler muss, als er dieses Werk begann, noch ziemlich jung gewesen sein. Denn er war auch nach der Beendigung des peloponnesischen Krieges noch am Leben, und lieferte zu dem figurenreichen Weihgeschenke, welches die Lakedaemonier wegen des Sieges von Aegospotamoi in Delphi aufstellten, eine Statue des Hermon, des Steuermanns auf dem Schiffe des Lysander. Die Wahl gerade dieser Person war darin begründet, dass Megara, die Vaterstadt des Künstlers, dem Hermon das Bürgerrecht verliehen hatte: Paus. X, 9, 8.

Neben dem Theokosmos erwähnen wir sogleich:

Kallikles,

seinen Sohn. Ausser Philosophenstatuen, von denen Plinius (34, 87) spricht, und dem Bilde des Gnatho, welcher im Faustkampfe der Knaben in unbekannter Olympiade gesiegt hatte (Paus. VI, 7, 9), wird als sein Werk die Statue des berühmten Rhodiers Diagoras angeführt (Paus. VI, 7, 2). Da derselbe schon Ol. 79 im Faustkampfe siegte, Kallikles aber erst nach Ol. 90 in der Kunst thätig sein konnte, so ergiebt sich daraus, dass die Statue erst lange Zeit nach dem Siege aufgestellt wurde. Nach dem Scholiasten des Pindar (Olymp. 7 init.) war sie vier Ellen und fünf Finger hoch; und Diagoras war dargestellt, wie er die rechte Hand emporstreckte, die linke gegen sich anzog. Mit seinem Bilde vereinigt standen in Olympia die seiner drei Söhne: Damagetos, Dorieus und Akusilaos, und seines Enkels Peisirodos, welche sämmtlich in Olympia gesiegt hatten. Da indessen Pausanias nur von dem des Diagoras als einem Werke des Kallikles spricht, so wage ich nicht, auch die übrigen demselben Künstler beizulegen.

Thrasymedes,

Sohn des Arignotos, aus Paros. Sein Werk war der Inschrift zufolge das Bild des Asklepios zu Epidauros, aus Gold und Elfenbein, und halb so gross, als das Bild des olympischen Zeus zu Athen. Der Gott sass auf einem Throne,

[1]) vgl. Welcker S. 171 flgdd.

hielt in der einen Hand den Stab und legte die andere auf den Kopf der Schlange; neben ihm lagerte ein Hund. An dem Throne waren Thaten argivischer Heroen gebildet; der Kampf des Bellerophon gegen die Chimära, und Perseus, wie er der Medusa den Kopf abschneidet: Paus. II, 27, 2. In Verbindung mit der Schule des Phidias setze ich den Künstler deshalb, weil Athenagoras (leg. 247 pr. Chr. 14 p. 61 ed. Dechair) das Bild des Asklepios zu Epidauros nicht ihm, sondern dem Phidias selbst beilegt[1]).

[„In einer wohl geschriebenen, nach Gelehrsamkeit haschenden Diatribe gegen einen Grammatiker, wohl aus der Zeit des Himerius oder nicht viel später, in Cramer's Anecd. Oxon. T. III, p. 224, lesen wir: *τί μὴ ὑποκρίνῃ τὸν Φρασιμήδη, τί μὴ Χαρώνδαν τὸν ἐκ Κατάνης; ὧν ὁ μὲν διήνεγκε τῶν λοιπῶν τὴν ἀγαλματοποιητικήν, ὁ δὲ τὴν Ἰταλίαν καὶ Σικελίαν οὐ μικρὰ ταῖς νομοθεσίαις ὠφέληκε*; und dieser so sehr hervorgehobene Bildhauer ist unbekannt, der Name selbst *Φρασιμήδης*, d. i. *Φρεσιμήδης*, kommt im masc. sonst nicht vor. Daher vermuthe ich, dass mit einem Aeolismus in der Aussprache *Θρασυμήδης* gemeint ist." Welcker Rh. Mus. N. F. VI, S. 401.]

Praxias und Androsthenes

gehören zwar nicht in diese Klasse der Schüler des Phidias; aber wegen ihrer Werke schliessen wir sie am besten hier an. Pausanias nemlich sagt bei der Beschreibung des delphischen Tempels (X, 19, 4): „In den Giebelfeldern sind dargestellt Artemis, Leto, Apollo, die Musen, der Untergang des Helios, Dionysos und die Thyiaden. Die ersten der genannten Werke hat der Athener Praxias, ein Schüler des Kalamis, gemacht. Da aber den Praxias vor der Vollendung des Tempels das Geschick ereilte, so wurde der noch übrige Theil des Giebelschmucks von Androsthenes vollendet, der von Geschlecht ebenfalls ein Athener, aber Schüler des Eukadmos war." Von den hier genannten Künstlern ist durch andere Nachrichten nur Kalamis bekannt. Wir haben seine Blüthe ungefähr in die 80ste Olympiade gesetzt; und die Werke seines Schülers würden demnach zwischen Ol. 80—90 fallen. Diese Bestimmung hat Welcker[2]) durch die Hinweisung auf einen Chorgesang in dem Ion des Euripides (v. 187 sqq.) noch genauer begründet:

Οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθάναις
εὐκίονες αὐλαὶ
θεῶν μόνον, οὐδ' ἀγυιάτιδες θεραπεῖαι·
ἀλλὰ καὶ παρὰ Λοξίᾳ
τῷ Λατοῦς διδύμων προσώ-
πων καλλιβλέφαρον φῶς.

Denn die letzten Worte deuten gewiss auf den Giebelschmuck des delphischen Tempels, der also zur Zeit der Aufführung des Stückes, wahrscheinlich kurz

[1]) Ob der in einer Inschrift von Kalymne (Ross inscr. ined. III, n. 298) genannte Thrasymedes:

Νικίας μ' ἀνέθηκεν Ἀπόλλωνι, υἱὸς Θρασυμήδεος,
ἔργων ὧν ὁ πατὴρ ἠργάσατο τὴν δεκάτην σοι,

wegen *ἠργάσατο* für einen Künstler zu halten ist, scheint ungewiss. Auf jeden Fall müsste er wegen des Charakters der Inschrift jünger als der Zeitgenosse des Phidias sein. [2]) Alte Denkm. I, 151 flgdd.

vorher, vollendet sein musste. Diese fällt aber in die 89ste Olympiade oder wenig später; und es erscheint daher die Vermuthung Welcker's sehr wahr-
248 scheinlich, dass das Beispiel des eben vollendeten Parthenon auch anderwärts Nachahmung gefunden habe, wie in Olympia, wohin Phidias mit seinen Schülern selbst ging, so auch in Delphi.

Ueber die Darstellungen selbst hat Welcker (a. a. O.) ausführlich gehandelt. Doch ist er nicht im Stande gewesen, über die Vertheilung der Compositionen mit Sicherheit mehr festzustellen, als dass Apollo, Artemis, Leto nebst den Musen den vorderen Giebel einnahmen, während der Untergang des Helios nebst Dionysos und den Thyiaden der Rückseite zuzutheilen sind. Ich bemerke, dass auch hier der Gegensatz einer ruhigeren und einer bewegteren Darstellung sich wiederfindet. In dem Chor des Euripides endlich hat Welcker noch den Inhalt von fünf Metopenbildern angegeben gefunden, welche wir wohl ebenfalls als Werke der genannten Künstler betrachten dürfen. Es sind: Herakles, welcher mit der Harpe die lernäische Schlange tödtet, wobei Iolaos mit einer Fackel ihm Beistand leistet; Bellerophon, die Chimaera bezwingend; Pallas, das Gorgoneion gegen Enkelados schwingend; Zeus, den Mimas niederschmetternd; Dionysos, einen der Erdensöhne mit dem Thyrsos tödtend. Natürlich sind dieses nur wenige Bruchstücke einer ganzen Reihe, welche vielleicht den Kampf der Götter gegen finstere Erdmächte und Kämpfe der Heroen zur Befreiung der Erde von verderbenbringenden Geschöpfen als Grundthema behandelte.

Arbeiter am Fries des Erechtheum.

Die Figuren aus Marmor in hohem Relief, welche den Fries des Erechtheum schmückten, waren nach den noch vorhandenen Spuren und Resten einzeln auf die Fläche desselben aufgesetzt. Die Composition des Ganzen musste natürlich von einem einzigen Künstler entworfen sein. Dass dagegen bei der Ausführung verschiedene Hände thätig waren, lehren die bedeutenden Fragmente der Baurechnung, welche nach und nach in der neueren Zeit entdeckt und am vollständigsten von Stephani[1]) publicirt worden sind. In derselben ist unter andern auch der Lohn verzeichnet, welcher den Arbeitern für einzelne Theile des Frieses ausgezahlt wurde. Ob dieselben freilich wirkliche Künstler oder nur geübte Marmorarbeiter waren, vermögen wir nicht zu bestimmen. Bekannte Namen finden wir unter ihnen nicht, wenn wir nicht einen Phyromachos
249 für identisch mit dem Pyromachos bei Plinius halten wollen, von welchem ein Bild des Alkibiades auf einem Viergespann angeführt wird: denn ein Praxias kann nicht der bekannte Athener sein, welcher vor Vollendung der Tempelgiebel in Delphi starb, da der erhaltene Theil der Baurechnung sich auf das zweite Jahr der 93sten Olympiade zu beziehen scheint. Wir theilen aus ihr natürlich nur die Stücke mit, welche sich auf die Bildwerke des Frieses beziehen, und übergehen Alles, was die Arbeit an den einzelnen Theilen der Architektur betrifft. Die Hauptstelle findet sich zu Anfang des zweiten grösseren Stückes bei Stephani, über welches auch Bergk[2]) gehandelt hat:

---

[1]) in den Ann. dell' Inst. 1843, p. 286—327. [2]) in der Zeitschr. f. Altw. 1845, S. 987 flgdd.

τὸν παῖδα τ]
ὸν τὸ δό]ρυ ἔχοντα[Δ]Δ. Φυρόμα
χος Κ]ηφισιεὺς τὸν νεανίσκο
ν τὸν] παρὰ τὸν θώρακα ΡΔ. Πραχ
σίας] ἐμ Μελίτῃ οἰκῶν τὸν
ἵππο]ν καὶ τὸν ὀπισθοφανῆ τ
ὸν πα]ρακρούοντα ΗΔΔ. Ἀντιφάν
ης ἐκ] Κεραμέων τὸ ἅρμα καὶ τ
ὸν νε]ανίσκον καὶ τὼ ἵππω τὼ
ζευγ]νυμένω ΗΗΔΔΔ. Φυρόμαχ
ος Κη]φισιεὺς τὸν ἄγοντα τὸ
ν ἵ]ππον ΡΔ. Μυννίων Ἀγρυλῆ
σι] οἰκῶν τὸν ἵππον καὶ τὸν
ἄ]νδρα τὸν ἐπικρούοντα καὶ
τὴ]ν στήλην ὕστερον προσέθ
ηκ]ε ΗΔΔΠΗΗ. Σῶκλος Ἀλωπεκῆ
σι] οἰκῶν τὸν τὸν χαλινὸν ἔ
χο]ντα ΡΔ. Φυρόμαχος Κηφισιε
ὺς] τὸν ἄνδρα τὸν ἐπὶ τῆς βα
κτ]ηρίας εἱστηκότα τὸν παρὰ
τὸ]ν βωμὸν ΡΔ. Ἴασος Κολλυτε
ὺς τ]ὴν γυναῖκα ᾗ ἡ παῖς προσ
πέπ]τωκε ΡΔΔΔ.

Wir haben hier folgende Namen, von denen einige noch einmal im fünften Fragmente bei Stephani, aber ohne Angabe einzelner Arbeiten wiederkehren: 250 Agathanor, Antiphanes, Jasos, Mynnion, Phyromachos, Praxias, Soklos.

Was die von ihnen gearbeiteten Figuren anlangt, so nimmt Bergk an, dass sie einen abgeschlossenen Theil des Frieses bilden, dessen Inhalt, eine Scene der Rüstung zum Kampfe oder zu Kampfspielen, sich aus der sorgsamen Beschreibung der Schatzbeamten noch deutlich erkennen lasse. Eine Gewähr für diese Ansicht finde ich in dem Umstande, dass in einem und demselben Rechnungsabschnitte Phyromachos an drei verschiedenen Stellen angeführt wird, was sich nur daraus erklärt, dass die einzelnen Stücke seiner Arbeit in einer bestimmten Reihenfolge aufgezählt werden mussten. Ich gebe daher den Versuch Bergk's, den Inhalt der Composition im Einzelnen zu reconstruiren, als von einem richtigen Grundgedanken ausgehend und im Ganzen gewiss gelungen, mit seinen eigenen Worten wieder. „Die Scene, mit deren Beschreibung die Urkunde beginnt, wird eröffnet durch einen Knaben, der eine Lanze trägt, während ein Ephebe im Begriff ist, den neben ihm befindlichen Panzer aufzuheben, und sich zu rüsten (oder er legt sich etwa die Beinschienen an, und der Panzer steht daneben). Darauf folgt ein Dritter, der ein schon gezäumtes Ross mit dem Zügel zurückhält, so dass es den Nacken stolz emporhebt, wahrscheinlich ein Diener, der das Ross für jenen Epheben, der sich rüstet, bereit hält. Daran reiht sich passend ein Ephebe, der zwei Rosse an einen Wagen zu schirren beschäftigt ist: denn dass der Künstler eben diese Action dargestellt hatte, beweisen die bestimmten Worte der Inschrift *τὼ ἵππω τὼ ζευγνυμένω*

(Partic. Praesentis). Die folgenden Figuren gehören offenbar zusammen. Wir sehen ein Ross, welches von einem vorangehenden Diener (ἱπποκόμος) an einem Leitseile (ἀγωγεὺς) geführt wird; darauf folgt ein Mann, offenbar der Herr des Pferdes, der mehr im Scherz als Ernst mit einer Gerte (ῥάβδος) dasselbe schlägt; dann ist eine Stele sichtbar und hinter derselben tritt ein zweiter Diener heran, um dem Ross den Zügel anzulegen. Daran reihen sich endlich Zuschauer, um die Darstellung zu einem ruhigen Abschluss hinzuführen, nemlich ein Mann auf seinen Stab gestützt, und eine Frau, an die sich ein Kind lehnt, von dem Manne durch einen Altar getrennt. Vielleicht gehörte übrigens diese letztere Gruppe zu einer neuen Scene.“

251 Kallimachos.

Obwohl sein Vaterland nirgends ausdrücklich genannt wird, setzen wir ihn nach Athen, weil sich dort wenigstens ein Werk in einem öffentlichen Gebäude von ihm befand: ein goldener Leuchter im Erechtheum mit einer immer brennenden Lampe, welche nur alle Jahre einmal an einem bestimmten Tage mit Oel versehen wurde. Von der Lampe erhob sich eine eherne Palme bis an die Decke des Tempels, um den Qualm von derselben abzuhalten: Pausanias I, 26, 7. Ein zweites Werk des Kallimachos sah Pausanias zu Plataeae: eine sitzende bräutliche Hera (Νυμφευομένη): IX, 2, 7. Ferner nennt Plinius von ihm tanzende Lakedaemonierinnen: 34, 92. Diese möchte Rangabé [1]) für nichts Anderes, als die noch vorhandenen Karyatiden am Erechtheum erklären. Allein so erfreulich es wäre, diese Werke auf einen bestimmten Künstler zurückführen zu können, so dürfen wir uns doch von seinen, bei dem ersten Blicke überraschenden Gründen nicht blenden lassen. Lucian nemlich erwähnt [2]) eine Art des Tanzens, welche durch καρυατίζειν bezeichnet wurde. So habe Plinius aus einem Missverständnisse Karyatiden für lakedämonische Tänzerinnen halten können. Allein, dieses zugegeben, müssten wir den Plinius sogleich eines zweiten Fehlers beschuldigen, nemlich: Marmorwerke in dem Buche über die Erzgiesser angeführt zu haben. Endlich aber passt das Urtheil, welches Plinius über die Tänzerinnen fällt, in keiner Weise auf die athenischen Karyatiden: er nennt sie ein gefeiltes (emendatum) Werk, in welchem aber alle Grazie durch übergrosse Sorgfalt verloren gegangen sei.

Nach Plinius soll Kallimachos auch Maler gewesen sein; und wir würden zur Bestätigung dieser Angabe auf Gregor von Nazianz [3]) verweisen, wenn nicht in dessen Zusammenstellung von Künstlern die grösste Verwirrung herrschte.

Wichtiger ist seine Thätigkeit in der Architektur. Denn er ist es, dem Vitruv [4]) in der bekannten Erzählung von dem Korbe auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens die Erfindung des korinthischen Kapitäls und der korinthischen Säulenordnung beilegt.

252 Diese Nachricht führt uns auf die Frage nach der Zeit des Künstlers. Die Annahme Stackelberg's [5]), dass er eine Statue des Stoikers Zeno gemacht und deshalb erst in der 120sten Olympiade gelebt haben könne, beruht auf einem Missverständnisse der Worte, die bei Plinius [6]) sich an die Erwähnung

---

[1]) Rev. arch. II, p. 425. [2]) de salt. 10. [3]) in Tollii Itin. Ital. p. 66. [4]) IV, 1, 9. [5]) Apollotempel S. 53. [6]) 34, 92.

des Kallimachos zwar anschliessen, sich aber auf diesen nicht mehr beziehen. Den Leuchter für das Erechtheum aber wird Kallimachos etwa zur Zeit der Vollendung dieses Gebäudes, gegen Ol. 93 gemacht haben. Wenn in dieselbe Zeit die Erfindung des korinthischen Kapitäls fällt, so verträgt sich damit die erste sichere Erwähnung von Säulen dieser Ordnung sehr wohl. Denn sie bezieht sich auf den Tempel der Athene in Tegea, welchen Skopas erbaute, nachdem der alte Ol. 96, 2 abgebrannt war[1]). Diese Bestimmungen hat man jedoch durch die Bemerkung umzustossen gemeint, dass ein korinthisches Kapitäl am Tempel von Phigalia gefunden sei, als dessen Architekten Pausanias den Iktinos, den Erbauer des Parthenon, nennt. Indessen, dieses Kapitäl steht vereinzelt, könnte möglicher Weise einer späteren Restauration angehören, und ist nicht einmal eigentlich korinthisch, sondern von einer Mischgattung, die allenfalls der reinen Ausbildung vorangegangen sein könnte. In dieser aber, in der Bestimmung der rationes Corinthii generis, müssen wir nach Vitruv das Verdienst des Kallimachos erkennen, während wir die Veranlassung seiner Erfindung, das Geschichtchen von dem korinthischen Mädchen, gern der poetischen Sage anheimgeben können. — Uebrigens hindert uns nichts, die künstlerische Laufbahn des Kallimachos, auch wenn er noch nach Ol. 93 thätig war, schon zur Zeit des Iktinos beginnen zu lassen, der etwa nach Vollendung des Parthenon, als Phidias in Olympia beschäftigt war, den Bau des Tempels in Phigalia leiten konnte. Ja wir sind zu dieser Annahme fast gezwungen, wenn wir bei Dionys von Halikarnass[2]) den Kallimachos mit Kalamis auf eine Linie τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος gestellt finden. Dem Kalamis, als einem älteren Zeitgenossen des Phidias, steht archaische Zierlichkeit und Grazie noch wohl an. Eine ihm verwandte Richtung konnte sich aber im Zeitalter des Phidias höchstens noch etwa durch eine Generation erhalten, und muss selbst da, wie wir das Gleiche an den Zeitgenossen eines Raphael und Leonardo erfahren, schon als eine Absonderlichkeit erscheinen, die nicht von allem Tadel freizusprechen ist. 253

Den Uebergang zu einer Beurtheilung des Kallimachos bilden wir durch folgende Worte des Pausanias[3]): „Obwohl er in der eigentlichen Kunst (ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην) den Künstlern des ersten Ranges nachsteht, so überragt er doch alle dermassen an Kunstfertigkeit (σοφίᾳ), dass er erfand, Steine zu bohren, und sich den Namen κατατηξίτεχνος gab, oder nachdem andere ihm denselben beigelegt, für sich annahm." Wir erfahren hier zunächst von einer zweiten Erfindung des Kallimachos, an der man nicht weniger, als an der früher erwähnten hat zweifeln wollen, da man bereits an den aeginetischen Giebelstatuen Spuren des Bohrers bemerkt zu haben glaubt. Aber, wie fast immer bei den Nachrichten dieser Art, werden wir auch hier nicht nothwendig an die erste Erfindung, sondern eher an eine wesentliche Vervollkommnung derselben, sei es des Instrumentes selbst, sei es seiner Anwendung, zu denken haben. Man beachte z. B. nur den Unterschied, den es macht, ob der Künstler im Stande ist, nur einzelne Löcher, oder auch Gänge zu bohren, welche sich durch die Wellen des Haares, die Falten der Gewänder in langen Linien fortsetzen: einen Unterschied, dessen Bedeutung bei einer Vergleichung des korinthischen Kapitäls

[1]) Paus. VIII, 45, 4—5. [2]) de Isocr. p. 95 Sylb. [3]) I, 26, 6.

besonders klar in die Augen springt. Sicher ist wenigstens so viel, dass Pausanias dem Kallimachos eine wesentliche Vervollkommnung der technischen Mittel als Verdienst beilegt; und damit stimmt auch die Angabe des Vitruv [1]), dass er den schon erwähnten Beinamen wegen seiner „Eleganz und Subtilität in der Marmorarbeit" erhalten habe. Am bestimmtesten zeichnet indessen Plinius [2]) die Individualität des Künstlers: „Unter Allen ist besonders durch seinen Beinamen Kallimachos bekannt, stets ein Tadler seiner selbst, und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, weshalb er den Beinamen katatexitechnos erhalten hat, bemerkenswerth als ein Beispiel, dass man auch in der Genauigkeit Maass halten müsse. Von ihm sind tanzende Lakedaemonierinnen, ein
254 gefeiltes Werk, in welchem aber alle Grazie durch die übergrosse Genauigkeit verloren gegangen ist." Dieses Urtheil giebt uns zunächst Aufschluss über die bestimmtere Bedeutung des eigenthümlichen Beinamens, über welchen vielfach gestritten worden ist, da die Abweichungen in den Handschriften der verschiedenen Schriftsteller der Conjectur weiten Spielraum liessen. Wir können hier nicht die einzelnen Lesarten kritisch untersuchen, und bemerken daher nur, dass die besten Quellen fast übereinstimmend auf die Form *κατατηξίτεχνος* hinleiten. Die Erklärung derselben ergiebt sich aus Dionys von Halikarnass [3]): *Οὐ γὰρ δή τοι, πλάσται μὲν καὶ γραφεῖς ἐν ὕλῃ φθαρτῇ χειρῶν εὐστοχίας ἐνδεικνύμενοι τοσούτους εἰσφέρονται πόνους, ὥστε καὶ φλέβια καὶ πτίλα καὶ χνοῦς καὶ τὰ τούτοις ὅμοια εἰς ἄκρον ἐξεργάζεσθαι καὶ κατατήκειν εἰς ταῦτα τὰς τέχνας* .... „Man sieht (um hier die Worte Müller's [4]) anzuführen, dass *κατατήκειν τὴν τέχνην* ein sorgfältiges Ausdrücken aller Details der Oberfläche, überhaupt ein Bilden ins Feinste und Kleinste bezeichnet. Dieser Ausdruck muss in den Werkstätten der Künstler gebräuchlich gewesen sein, aus welchen ihn nur Dionysios für rhetorische Zwecke entlehnt; offenbar ging er von den eigentlichen Plasten aus, welche dem Wachs, mit welchem sie den Erzguss vorbereiten, durch Kneten und Drücken seine Form gaben; *κατατήκειν* drückt ein Kneten aus, welches nicht viel Masse übrig lässt, überall ins Dünne, Feine geht." Dieses *κατατήκειν* ist also, sofern nicht das richtige Maass überschritten wird, sogar ein nothwendiger Theil aller Kunstübung; und Kallimachos konnte in seinem absichtlichen Streben nach grösster Feinheit der Durchführung den davon abgeleiteten Beinamen, auch wenn er ihm von andern, und zuerst vielleicht im tadelnden Sinne beigelegt war, für sich als ein Lob annehmen. Gewiss ist, wie Müller sagt, „der Name *κατατηξίτεχνος* zwar einerseits lobend, aber doch zugleich so zweideutiger Natur, dass er recht wohl durch ein nec finem habens diligentiae übertragen werden konnte. Denn es liegt wirklich schon in diesem Namen, dass dem Katatexitechnos am Ende die ganze Kunst in solche Minutien übergeht, sich ihm gleichsam unter den Händen zerfasert."

Nach dieser Betrachtung müssen wir noch die Frage aufwerfen, ob nicht
255 mit derselben das schon früher angeführte Urtheil des Dionys von Halikarnass im Widerspruch steht, welches Kallimachos mit Kalamis wegen der Zierlichkeit und Anmuth zusammenstellt. Wir bemerken zuerst, dass beide Künstler zwar

---

[1]) IV, 1, 9. [2]) 34, 92. [3]) de vi Demosth. p. 194 Sylb. [4]) zu Völkels Nachlass S. 153.

lobend erwähnt, aber doch minder hoch gestellt werden, als Phidias und Polyklet, womit der Ausdruck des Pausanias ἀποδέων τῶν πρώτων im besten Einklange steht. Sodann aber dürfen wir wohl behaupten, dass dem Kallimachos die Zusammenstellung mit dem älteren Kalamis vielmehr zum Tadel, als zum Lobe gereicht. Er erscheint dadurch als ein Künstler, welcher nicht im Stande war, den gewaltigen Umschwung der Kunst in den Werken eines Phidias und Polyklet zu würdigen und zu begreifen, sich daher lieber mit den Vorgängern derselben auf eine Linie stellt, und sein Verdienst höchstens darin sucht, dasjenige, was diese erstrebt, noch mehr zu verfeinern und bis ins Kleinliche auszubilden. So erreicht er Anmuth, aber nicht die freie natürliche, sondern die mehr gesuchte archaische Zierlichkeit; er erreicht Sauberkeit und Feinheit, aber durch ewiges Feilen geräth er in Gefahr, sich in Magerkeit und Härte zu verlieren. Genug: Eigenschaften, welche an sich zum Lobe gereichen müssten, werden bei ihm zum Tadel, weil sie, anstatt als Mittel zur Erreichung höherer Zwecke zu dienen, durch Einseitigkeit und Uebermaass in ihrer Anwendung, vielmehr der freieren Bewegung des Geistes als Hemmungen entgegentreten.

Dass ein archaistisches Relief des capitolinischen Museums, einen Satyr mit drei Nymphen darstellend[1], nicht diesem Kallimachos beigelegt werden kann, bedarf kaum eines besonderen Beweises. Der manierirte Styl, so wie die Fassung der Inschrift ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ[2], verweisen es in die römische Zeit; und obwohl wir dem Kallimachos einen etwas alterthümlichen Styl beigelegt haben, so ist doch kaum anzunehmen, dass derselbe so wenig entwickelt gewesen sei, als in dem Vorbilde, auf welches jenes Relief etwa zurückgeführt werden könnte.

Demetrios.

256

Die verschiedenen Erwähnungen eines Bildhauers Demetrios lassen sich ohne Schwierigkeiten auf eine und dieselbe Person beziehen. Zuerst führt Diogenes Laërtius[3] einen ἀνδριαντοποιός ganz kurz aus Polemon an. Quintilian[4] nennt einen Demetrios, seiner Kunstrichtung wegen, neben Lysipp und Praxiteles; doch dürfen wir daraus nicht schliessen, dass er deshalb auch diese drei Künstler gleichzeitig hinstellen wolle. Plinius[5] berichtet Folgendes: „Demetrius machte das Bild der Lysimache, welche 64 Jahre Priesterin der Minerva war; ferner eine Minerva, welche Musica genannt wird, weil die Schlangen an ihrer Gorgo beim Anschlage der Cither mit Getön wiederhallen; auch den Ritter Simon, welcher zuerst über das Reiten schrieb." Lucian[6] führt als ein Werk des Demetrios aus Alopeke eine Statue des korinthischen Feldherrn Pellichos an. — Die Zeit seiner Thätigkeit lässt sich durch das Bild des Simon nur annähernd bestimmen. Xenophon, welcher um die 105te Olympiade starb[7], erwähnt im Anfange seines Buches περὶ ἱππικῆς, dass Simon über denselben Gegenstand geschrieben habe. Ausserdem wird von ihm erzählt, dass er einen Fehler in der Zeichnung der Augen eines Pferdes auf einem Gemälde des Mikon rügte, welcher um Ol. 80 blühete. Wir bewegen uns also in einem

---

[1] Foggini: Mus. Cap. IV, t. 43. [2] S. meinen Aufsatz über das Imperfectum in Künstlerinschriften, im Rh. Mus. N. F. VIII, S. 236. [3] V, 85. [4] XII, 10. [5] 34, 76. [6] Philops. 18 u. 20. [7] s. Clinton fasti s. Ol. 125, 2.

Zeitraume von mehr als zwanzig Olympiaden. Auch die Statue des Pellichos gewährt uns keinen weiteren Aufschluss. Zwar nennt Thucydides[1]) einen Aristeus, Sohn des Pellichos, welcher Ol. 86, 2 die Flotte der Korinther gegen Corcyra befehligte. Allein es ist wohl möglich, aber keineswegs ausgemacht, dass der Vater des Aristeus und der von Lucian genannte Feldherr für eine Person zu halten sind. Dürften wir einen gleichnamigen Enkel annehmen, so würde dieser etwa in die Zeit zwischen Ol. 90—100 fallen, in welcher Korinth und Athen, die Vaterstädte des Feldherrn und des Künstlers gemeinschaftlich gegen Lakedaemon kämpften. — Wichtiger ist für uns die Schilderung, welche Lucian von dieser Statue entwirft: „Hast Du ihn wohl gesehen, den Dickbauch, den Kahlkopf, halb entblösst vom Gewande, einige Haare des Bartes vom Winde bewegt, mit ausgeprägten Adern, einem Menschen gleich, wie er leibt und lebt?" Hiermit verbinden wir das Urtheil Quintilian's, welcher sagt: im Verhältniss zu 257 Praxiteles und Lysipp, welche die veritas, die Wahrheit der Natur, am besten erreicht, treffe den Demetrios der Tadel, darin zu weit gegangen zu sein; und es sei ihm mehr auf Aehnlichkeit als auf Schönheit angekommen. Nach diesen Zeugnissen ist also Demetrios Naturalist in dem Sinne, dass er die Natur in allen Einzelnheiten und selbst unschönen Zufälligkeiten treu nachzuahmen strebte. Wir dürfen daher wohl eine bestimmte Absicht vermuthen, wenn ihn Lucian nicht mit dem gewöhnlichen Ausdrucke ἀνδριαντοποιός, sondern ἀνθρωποποιός nennt. Dass auch das Bild der alten Athenepriesterin, in der Verbindung mit diesen Zeugnissen, die durchaus naturalistische Richtung des Künstlers zu bestätigen scheine, hat bereits Lange[2]) bemerkt. — Demetrios steht in dieser Richtung, wenigstens in der athenischen Kunst dieser Epoche, ganz vereinzelt. Es waren also gewiss mehr Eigenschaften seiner eigenen Persönlichkeit, als allgemeine Bildungsverhältnisse, auf welchen der Charakter seiner Werke beruht. Doch dürfen wir auch den letzteren keineswegs allen Einfluss absprechen. Denken wir uns z. B. einen nicht unbegabten, aber durchaus pedantischen Künstler den Werken eines Myron und eines Kallimachos gegenüber, so wird er die Naturwahrheit des einen zwar bewundern, aber nicht in ihrem tiefern Grunde, sondern mehr in ihren Aeusserlichkeiten erfassen: wo aber dort manche Einzelnheit vielleicht in der bestimmtesten Absicht untergeordnet, als Nebensache behandelt ist, da wird er diese vermeintliche Vernachlässigung in eigenen Werken dadurch vermeiden zu können glauben, dass er dem Kallimachos in seiner kein Ende findenden Sorgfalt nachzustreben sich bemüht. Bei dem consequenten Gange, in welchem sich die Entwickelung der griechischen Kunst bewegt, konnte jedoch ein einseitiges, selbst mit Talent durchgeführtes Streben, wenn es jenem allgemeinen Gange nicht entsprach, keinen weitergreifenden Einfluss gewinnen; und deshalb bleibt, wie gesagt, der Naturalismus des Demetrios eine vereinzelte Erscheinung in dieser Epoche.

Nach der Angabe von Pittakis[3]) soll in der Nähe der Propylaeen eine Ehrenbasis mit dem Namen des Demetrios gefunden worden sein:

---

[1]) I, 29. [2]) zu Lanzi Sculptur der Alten, S. 84. [3]) Ἐφημ. ἀρχ. 1839, Februar, N. 171.

ΑΡΕΤΗΣΑΙ 258
ΟΔΕΑΥΤΟΧΘΩΝΑC
ΕΔΕΣΥΓΛΟΤΟΝΣΩΙΞ
ΔΗΜΗΤ
ΕΓΟΗΣ

Stephani konnte den Stein nicht auffinden[1]. Rangabé erwähnt ihn in den Antiquités helléniques gar nicht. Nach der Abschrift von Pittakis scheinen die Schriftzüge nicht zu verbieten, den Künstler für den eben behandelten Demetrios zu halten.

L y k i o s.

Er wird von Plinius Schüler, von Pausanias, Athenaeus u. a. Schüler und Sohn des Myron genannt. Dass er, wie sein Vater, in Eleutherae geboren sei, wollte man seit Casaubonus aus Plinius[2] beweisen, indem man die gewöhnliche Lesart der Worte „Hercules Isidori. Buthyreus Lycius Myronis discipulus fuit" durch die Veränderung des Buthyreus in Eleuthereus zu verbessern meinte. Die besten Handschriften führen jedoch auf buthytes, welches Wort als Epitheton zum Herkules des Isidor zu fassen ist. Dass er indessen wirklich aus Eleutherae war, lehrt Athenaeus[3], welcher aus Polemon schöpfte. — Die Zeit seiner Thätigkeit müssen wir seines Vaters wegen gegen die 90ste Olympiade setzen, und damit stimmt überein, dass die Inschrift an einem seiner Werke in alten, d. h. vor-euklidischen Buchstaben abgefasst war[4]. Es war ein W e i h g e s c h e n k, welches die Bewohner von A p o l l o n i a in Ionien wegen der Eroberung von Thronion, einer Stadt in der Abantis genannten Gegend von Epirus, in Olympia aufgestellt hatten. Die Basis des Werkes bildete einen Halbkreis, und auf der Mitte derselben standen Thetis und Hemera, welche den Zeus um Beistand für ihre Söhne anflehen. An den beiden Enden waren Achilleus und Memnon zum Kampfe bereit einander gegenübergestellt. Dieselbe Anordnung war auch bei allen übrigen Figuren beibehalten; je ein Barbar stand einem Hellenen gegenüber: Odysseus dem Helenos, weil sie in ihren Heeren am meisten den Ruf der Weisheit genossen, Alexandros dem Menelaos wegen der alten Feindschaft, dem Diomedes Aeneas, dem Telamonier Aias Deiphobos: im Ganzen also dreizehn Figuren, welche sich um den Zeus in strenger Symmetrie gruppirten. — 259 Ausser diesem umfangreichen Werke erwähnt Pausanias[5] nur noch einen K n a b e n mit dem Weihgefäss (περιῤῥαντήριον) aus Erz, als auf der Akropolis von Athen befindlich. Bei Plinius[6] finden wir „einen K n a b e n, der verlöschendes Feuer wieder anbläst (puerum sufflantem languidos ignes), ein Werk, würdig des Lehrers; und A r g o n a u t e n", und wenig später einen R ä u c h e r k n a b e n: Lycius et ipse puerum suffitorem. Die Bilder dieser Knaben müssen sehr verwandter Natur gewesen sein. Allein hier fragt es sich, ob wir es überhaupt mit drei verschiedenen Werken zu thun haben. Die Römer nannten suffitio z. B. eine Ceremonie bei Leichenbegängnissen, bei welcher die Theilnehmer mit Wasser besprengt wurden[8]. Der puer suffitor des Plinius und der Knabe mit dem Weihgefäss bei Pausanias können also recht wohl ein und das-

---

[1]) Rh. Mus. N. F. IV, S. 24. [2]) 34, 79. [3]) XI, p. 486 D. [4]) Paus. V, 22, 3. [5]) I, 23, 7. [6]) 34, 79. [7]) Festus s. v. aqua.

selbe Werk sein. Suffitio aber bedeutet auch eine wirkliche Räucherung: und der Name suffitor kommt daher mit vollem Rechte einem Knaben zu, welcher Feuer, in unserem Falle die zu Räucherungen nothwendigen Kohlen in dem Weihgefässe, anbläst. Christliche Chorknaben in ähnlicher Handlung sind für künstlerische Darstellungen auch in der neueren Zeit benutzt worden. Es bliebe also nur noch die zweifache Erwähnung eines und desselben Werkes bei Plinius zu erklären. Ist es aber nicht auffällig, dass, nachdem über Lykios bereits gehandelt ist, wenige Zeilen später ein einzelnes Werk desselben ausser dem Zusammenhange angeführt wird? Es scheint demnach, dass dieser Schriftsteller nach der ersten Abfassung des Textes den puer suffitor aus anderen Quellen am Ende der unter L zusammengestellten Künstler notirte, ohne die Identität desselben mit dem schon angeführten Knaben zu vermuthen, und dass dieser Zusatz später nicht weiter in den Zusammenhang verarbeitet wurde, wie dies z. B. auch bei dem folgenden Künstler, Kresilas, in ähnlicher Weise geschehen sein muss. Auf diese Weise würde die doppelte Erwähnung aus verschiedenen Quellen nur Zeugniss ablegen für die Berühmtheit des Werkes. Uns aber liefert 260 dasselbe durch seinen Gegenstand den Beweis, dass Lykios nicht ohne Erfolg bestrebt war, die lebensvolle Natürlichkeit in den Darstellungen seines Vaters und Lehrers auch in seinen Leistungen zu erreichen.

Bei Athenaeus[1]), Suidas und Harpokration[2]) ist von einer Art Schalen die Rede, welche ihren Namen *Λυκιουργεῖς* von Lykios als Verfertiger erhalten haben sollten. Doch weisen diese Gewährsmänner selbst darauf hin, dass solche Namen nicht von Personen, sondern von Städten und Völkern hergeleitet zu werden pflegen: wie *Ναξιουργὴς*, *Μιλησιουργὴς* von Naxos, Milet, so *Λυκιουργὴς* von Lykien.

Kresilas.

Der richtige Name dieses Künstlers, den man früher Ktesilaos nannte, hat erst durch eine Inschrift festgestellt werden müssen, ehe man bemerkte, dass dieselbe Schreibart in den besten Handschriften des Plinius theils offen vorliegt, theils mit Bestimmtheit selbst in den leichten Verderbnissen wiederzuerkennen ist. Die Inschrift gehört einer Basis an, welche vor der Westfront des Parthenon gefunden wurde[3]):

H E R M O L Y K O Σ
Δ I E I T R E Φ O Σ
A Π A R X E N

KREΣILAΣ
EΠOEΣEN

Durch die Veränderung eines einzigen Buchstaben, eines Δ in ein Λ, gewinnen wir den Namen des Künstlers und zugleich den seines Vaterlandes aus einer Inschrift von Hermione[4]), welche nach Fourmonts Abschrift lautet:

ΑΛΕΧΙΑΣ ΛΥΟΝΟΣ ΑΝΕΘΕΙ
ΤΑΙΔΑΜΑΤΡΙ : ΤΑΙΧΘΟΝΙΑ
.ΙΙΕΡΜΙΟΝΕΥΣ
ΚΡΕΣΙΔΑΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ ΚΥΔΟΝΙΑΤ

---

1) XI, p. 486 D. 2) v. *Λυκιουργεῖς*. 3) s. Ross im Kunstblatt 1840, N. 12 und Kritios, Nésiotés, Kresilas etc. p. 10. Stephani im Rhein. Mus. N. F. IV, S. 16. Rangabé Ant. hell. p. 34. 4) C. I. G. 1195.

Auf sie gestützt hat sodann Meinecke [1]) eine dritte, in der Anthologie erhaltene Inschrift verbessert [2]):

Τόνδε πυρῇ ἀνέθηκε Πολυμνήστου φίλος υἱὸς,
εὐξάμενος δεκάτην Παλλάδι Τριτογενεῖ,
Κυδωνιάτας Κρίσιας εἰργάσατο.

Die Erwähnung von Kydonia, wie das Versmaass führen hier wie von selbst 261 auf die Veränderung:

Κυδωνιάτας Κρησίλας εἰργάξατο.

Ausserdem ist auch in der ersten Zeile für *πυρῇ* aus der palatinischen Handschrift *Πυρῆς* als Eigenname mit vollem Rechte aufgenommen worden.

Ein Bewohner von Kydonia konnte aber eben sowohl *Κύδων*, als *Κυδωνιάτας* genannt werden [3]). Dieser Umstand muss den Verdacht rege machen, dass auch bei Plinius ein Versehen hinsichtlich des Kresilas obwalte: ein Verdacht, auf den ich selbst verfallen war, noch ehe ich wusste, dass ihn Jahn [4]) bereits ausgesprochen hatte. In der schon früher erwähnten Erzählung des Wettstreites verschiedener Künstler in der Bildung von Amazonenstatuen sagt nemlich Plinius [5]): tertia (est) Cresilae, quarta Cydonis. Hier ist es gewiss im höchsten Grade wahrscheinlich, dass er die Bezeichnung der Vaterstadt des Kresilas irrthümlich für einen besonderen Künstlernamen gehalten hat. Endlich herrscht nochmals Verwirrung in der alphabetischen Aufzählung der Künstler bei demselben Schriftsteller. Nachdem er an erster Stelle unter C, wo der Name Cresilas auch durch die besten Handschriften gesichert ist, zwei Werke desselben, einen sterbenden Verwundeten und das Bild des Perikles, angeführt hat, folgen später, gerade auf der Grenze zwischen C und D, nach der gewöhnlichen Lesart die Worte: Desilaus doryphoron et Amazonem vulneratam. Auch hier stehe ich nicht an, ebenfalls in Desilaus nur eine Corruption von Cresilas zu erkennen. Von einer Amazone des letzteren wissen wir ohnehin; die Lesarten c.tesilaus in der Bamberger, desilas in der Münchner Handschrift führen gleichfalls auf diesen Namen. Endlich spricht dafür auch die Stelle, an welcher der vermeintliche Desilaus erscheint. Wie Plinius eine zweite Notiz über Lykios am Ende des L einfügt, so hier eine zweite über Kresilas am Ende des C.

Wir haben also Nachricht von wenigstens sechs Werken des Kresilas; doch vermögen wir bei den Weihgeschenken der Pallas Tritogeneia und der Demeter Chthonia nicht einmal den Gegenstand der Darstellung anzugeben. Den Doryphoros erwähnt Plinius nur mit einem einzigen Worte. Die Amazone, und zwar, sofern er nicht mehrere bildete, die in Ephesos aufgestellte, 262 war der zweiten Angabe des Plinius zufolge verwundet dargestellt. Man hat daraus geschlossen, dass die in mehrfachen Wiederholungen vorkommende Statue einer solchen [6]) auf das Original des Kresilas zurückzuführen sei; und man stimmt dieser Annahme gern bei, da wenigstens keine positiven Gründe gegen

---

[1]) delect. poett. anthol. p. 239. [2]) Anall. III, p. 174, n. 119. [3]) s. Steph. Byz. s. v. *Κυδωνία*, und unten die rhodische Inschrift des Bildhauers Protos. [4]) in den Berichten der sächs. Gesellsch. 1850, S. 37. [5]) 34, 53. [6]) z. B. Müller u. Oest. Denkm. I, 31, n. 137; das vollständige Verzeichniss bei Jahn S. 40.

dieselbe sprechen. Doch sind auch die Beweise dafür nicht so schlagend, dass wir darauf unzweifelhafte Schlüsse zu bauen wagen dürften.

Das Bild des „Olympiers“ Perikles nennt Plinius dieses Beinamens würdig, und bemerkt ausserdem: es sei an dieser Kunst, d. h. an dieser Art von Portraitbildung, zu bewundern, wie sie edle Männer noch edler mache. Wegen dieser Lobsprüche glaubt Bergk[1]) nicht ohne Grund, dass nicht nur die von Pausanias[2]) erwähnte Statue des Perikles auf der Akropolis, sondern wohl auch die Wiederholungen dieses Portraits, welche noch jetzt existiren, auf das Original des Kresilas zurückzuführen seien. — Wir haben jetzt nur noch den sterbenden Verwundeten, „an dem man sehen könne, wie viel vom Leben noch übrig sei“, und die Basis des Hermolykos zu betrachten. Hermolykos war Sohn des Diitrephes, und eine Statue des letzteren, wie er von Pfeilen getroffen war, führt Pausanias als auf der Akropolis befindlich an[3]). Es lag daher nahe, in dem Verwundeten bei Plinius den Diitrephes, und in der wiedergefundenen Basis die Basis seiner Statue zu vermuthen. Dagegen ist jedoch von Ross selbst, der diese Ansicht zuerst aussprach, später[4]) geltend gemacht worden, dass die Statue innerhalb der Propylaeen aufgestellt sein musste, während die Basis zwischen denselben und dem Parthenon entdeckt ward. Dazu bemerkt Bergk[5]), dass *ἀπαρχή*, eine Gabe des Dankes, ein Gelübde oder *εὐχαριστήριον*, eine unpassende Bezeichnung für eine von dem Sohn geweihte Statue des sterbenden Vaters sein würde. Er möchte daher die bei Pausanias wenig später folgende Erwähnung eines Hermolykos mit der noch vorhandenen Inschrift in Verbindung setzen[6]): *Τὰ δὲ ἐς Ἑρμόλυκον τὸν παγκρατιαστὴν . . . γραψάντων ἑτέρων παρίημι.* Doch hat hier Pausanias offenbar den Pankratiasten Hermolykos, den Sohn des Euthynos, im Auge, welcher nach Herodot[7]) den Preis der Tapferkeit in der Schlacht bei Mykale davontrug. Möglich wäre es freilich immer, dass Pausanias aus Flüchtigkeit den Namen des Diitrephes übersehen und fälschlich an den bekannten Hermolykos gedacht hätte. Betrachten wir hiernach die erhaltene Basis als nicht der Statue des Diitrephes angehörig, so bleibt dennoch eine grosse Wahrscheinlichkeit, dass Kresilas, wenn er das eine Werk für dessen Sohn ausführte, auch der Künstler der Statue des Vaters war, und dass auf diese auch die Worte des Plinius zu beziehen sind. Als das Todesjahr des Diitrephes hat man gewöhnlich Ol. 91, 4 angenommen. Damals nemlich führte er thessalische Hülfsvölker, welche zu spät nach Athen gelangt waren, um mit Demosthenes nach Sicilien zu segeln, nach ihrem Vaterlande zurück, überfiel unterwegs Mykalessos in Boeotien, erlitt aber unmittelbar nach Einnahme der Stadt eine Niederlage durch die herbeieilenden Thebaner[8]). Allein mit Recht verweist Rangabé[9]) auf die Angabe des Thucydides[10]), dass noch Ol. 92, 2, als die Athener die Verfassung in Thasos umstürzten, Diitrephes den Befehl in Thrakien führte. Wir müssen es also ungewiss lassen, wann sein Tod erfolgte. Arbeitete aber auch Kresilas schon bei Lebzeiten des Phidias, so konnte er doch, wie dessen Schüler Alkamenes, recht wohl gegen das Ende des peloponnesischen Krieges noch am Leben und thätig sein.

[1]) in der Ztschr. f. Altw. 1845, S. 962. [2]) I, 25, 1. [3]) I, 23, 3. [4]) Kunstbl. 1840, S. 151. [5]) a. a. O. S. 963. [6]) I, 23, 10. [7]) IX, 105. [8]) Paus. a. a. O. Thuc. VII, 29. [9]) Ant. hell. p. 42. [10]) VIII, 64.

Endlich ist hier eine Vermuthung Bergk's[1]) zu erwähnen, selbst wenn sie nicht als durchaus sicher anzunehmen ist. Pausanias nemlich spricht kurz vor Erwähnung des Hermolykos von Oinobios, auf dessen Antrag Thucydides aus dem Exil zurückgerufen wurde. Man erwartet dem Zusammenhange gemäss, dass Pausanias die Statue des Oinobios, sowie den Künstler erwähne; weshalb Bergk nach *Ἐπιχαρίνου . . . τὴν εἰκόνα ἐποίησε Κριτίας* die Worte *Οἰνοβίου δὲ Κρησίλας* einfügt. Der vorhergehende ähnliche Name *Κριτίας* und das folgende Wort *Οἰνοβίῳ* geben dieser Ergänzung einen grossen Schein von Wahrscheinlichkeit, und das Zeitalter des Kresilas scheint sie zu bestätigen.

Es wird kaum einer Rechtfertigung bedürfen, dass wir dem Kresilas seine Stelle unter den athenischen Künstlern angewiesen haben. Nicht nur einige seiner Werke, sondern noch mehr seine künstlerische Richtung führen darauf hin. Denn diese erklärt sich am natürlichsten durch den Einfluss der persönlichen Leitung oder der Werke des Myron. Das Lob des Verwundeten, dass man sehe, wie viel noch vom Leben übrig sei, erinnert lebhaft an den Ladas des Myron, dem ja auch das Leben nur noch auf den Lippen zu schweben schien. An den bekannten Amazonenstatuen, wenn wir sie als Nachbildungen des Kresilas gelten lassen, spricht freilich, wie Jahn bemerkt, die trübe Herbigkeit des Ausdruckes noch mehr den düstern Ernst der Besiegten, als den blos körperlichen Schmerz aus; und die durchaus ruhige, abgeschlossene Haltung der ganzen Figur weicht von der lebendigen Bewegung myronischer Gestalten weit ab. Nehmen wir dazu, dass Kresilas auch im Peloponnes, in Hermione thätig war, und, wie Polyklet, einen Doryphoros bildete, so scheint es nicht unmöglich, dass auch das Vorbild des argivischen Künstlers auf ihn einen gewissen Einfluss geübt habe, und daher seine künstlerische Eigenthümlichkeit am besten als zwischen der des Myron und des Polyklet in der Mitte stehend bezeichnet werden dürfte. 264

Pyrrhos.

Im Jahre 1840 fand man vor der südlichsten Säule auf der hinteren Seite der Propylaeen zu Athen eine mehr als halbrunde Basis mit den Spuren der Füsse einer Bronzestatue auf der oberen, und folgender Inschrift an der vorderen Fläche:

ΑΘΕΝΑΙΟΙΤΕΙΑΘΕΝΑΙΑΙΤΕΙΥΛΙΕΙΑΙ
ΠΥΡΡΟΣΕΠΟΙΗΣΕΝΑΘΕΝΑΙΟΣ [2])

Aus paläographischen Gründen setzt sie Ross in die Zeit des schwankenden Alphabetes vor Euklides, d. h. zwischen Ol. 86—94. Ueber den Künstler haben wir nur eine kurze Nachricht bei Plinius[3]): dass er Hygiam et Minervam, eine Hygiea und eine Minerva, gebildet habe. (Denn dass, wie Ross vermuthet, sein Name unter den Künstlern der 90sten Olympiade an die Stelle des Perelius zu setzen sei, dürfen wir nicht als ausgemacht betrachten.) Als an dem Orte befindlich, wo die Inschrift gefunden ward, gleich neben der Statue des Diitrephes, erwähnt aber Pausanias[4]) zwei Statuen: der Hygiea und der Athene mit dem Beinamen Hygiea. Da wir ferner nur von diesem einen Bilde der Athene 265

---

[1]) a. a. O. S. 964. [2]) Ross im Kunstbl. 1840, N. 37. Stephani im Rh. Mus. N. F. IV, S. 17. Schöll Mitth. S. 126. Rangabé ant. hell. p. 43. [3]) 34, 80. [4]) I, 23, 4.

Hygiea auf der Akropolis Kunde haben, so müssen wir auf dasselbe die folgende, bei Plutarch[1]) und Plinius[2]) ziemlich gleichlautende Erzählung beziehen: Bei dem Bau der Propylaeen stürzte einer der thätigsten und tüchtigsten Arbeiter, nach Plinius ein Lieblingssklave des Perikles, als er über den Giebel klettern wollte, von der Höhe herab und beschädigte sich dermassen, dass die Aerzte an seinem Aufkommen verzweifelten. Da soll dem Perikles in seiner Bekümmerniss die Göttin im Traume erschienen sein und ihm als Heilmittel ein an der Akropolis wachsendes und deshalb Parthenion genanntes Kraut[3]) angegeben haben, welches wirklich dem Arbeiter schnell und leicht zur Genesung verhalf. Zum Danke dafür stellte Perikles der Athene Hygiea ein ehernes Bild bei dem Altar auf, welchen sie, wie man sagte, schon früher auf der Akropolis hatte. — Auf dieses Bild wird also die wiedergefundene Inschrift zu beziehen sein. Dass in derselben nicht Perikles, sondern die Athener als Weihende genannt werden, darf darum keinen Anstoss erregen, weil Perikles auch die grösseren Werke der Akropolis nicht in seinem, sondern im Namen der Stadt weihete. Wenigstens liegt darin kein Grund zu der Annahme, dass die Statue erst nach dem Tode des Perikles aufgestellt sein müsse. Dass endlich die Basis nur Raum für e i n e Statue gewährt, giebt uns nicht das Recht, bei Plinius Hygiam Minervam für Hygiam et Minervam zu schreiben. Pausanias spricht von Statuen beider; und Ross schliesst gerade aus der eigenthümlichen Umgebung der Basis, dass in ihrer Nähe eine andere gestanden habe, welche meiner Meinung nach eben so wohl für das Bild der Hygiea, als für den Splanchnoptes des Styppax bestimmt sein konnte, von dem wir hier des Zusammenhanges wegen sogleich ausführlicher handeln wollen.

S t y p p a x.

So, und nicht Stipax, ist der Name nach der Bamberger Handschrift des Plinius zu schreiben, wie Bergk[4]) nachgewiesen hat. Das Vaterland des Künst-
266 lers war die Insel Kypros, und sein Ruf gründete sich nach Plinius[5]) vorzugsweise auf e i n e Statue, den sogenannten Splanchnoptes. Sie stellte einen Sklaven des Perikles dar, der Eingeweide röstete und dabei das Feuer aus vollen Backen anblies. Dieser Sklave aber sollte niemand anders, als jener von den Propylaeen heruntergestürzte Arbeiter sein. Denn am Schlusse der unter Pyrrhos mitgetheilten Erzählung fügt Plinius hinzu: Hic est vernula cuius effigies ex aere fusa est et nobilis ille Splanchnoptes. Die Ausdrucksweise ist sehr ungeschickt; und wir würden an zwei verschiedene Statuen zu denken geneigt sein, wenn nicht die Vergleichung der beiden Stellen des Plinius uns schweigen hiesse. — Dass jener Sklave nicht Mnesikles, der Architekt der Propylaeen gewesen sei, wie Sillig vermuthete, hat bereits Ross[6]) zur Genüge nachgewiesen. Aber was hat die Handlung der Statue mit dem Sturze des Sklaven zu thun? Bergk[7]) sucht diese Frage durch die Annahme zu beantworten: es sei die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, jenen Arbeiter, der ein Unfreier war, in einer Weise darzustellen, dass man sofort seinen Stand erkannte. Denke man sich nun nach den vorhandenen Spuren vor dem Bilde der Athene des Pyrrhos einen Altar,

---

[1]) Per. 13. [2]) 22, 40. [3]) Plut. Syll. 13. [4]) Ztschr. f. Altw. 1847, S. 177. [5]) 34, 81. [6]) Kunstblatt 1840, N. 37. [7]) Ztschr. f. Altw. 1845, S. 969.

und neben demselben auf einer Basis eine jugendliche Figur, die, mit dem oberen Körper nach dem Altar herübergebogen, mit vollen Backen die Flammen anzufachen scheine, so erhalte man nicht nur das schönste Ensemble, sondern es sei auch die dienende Stellung des Arbeiters auf das angemessenste angedeutet, er erscheine gleichsam dem höheren Dienste der rettenden Göttin geweiht. Die Flamme selbst aber sei ebensowenig, als die Eingeweide, in dem Kunstwerke selbst dargestellt gewesen, und der Name Splanchnoptes für dasselbe nur gewählt, um den Eindruck, den es auf den Beschauer hervorbrachte, passend zu bezeichnen. — Ich habe, um nicht ungerecht zu erscheinen, die Ansicht Bergk's ausführlich mitgetheilt, hoffe aber, einer weiteren Ausführung der Gründe mich überheben zu dürfen: weshalb ich sie für nichts, als ein Spiel mit Vermuthungen, welches keine feste Ueberzeugung zu gewähren vermag, halten kann. Das Wichtigste bleibt für unsere Zwecke immer das Werk des Styppax selbst, welches eine grosse Aehnlichkeit mit dem Räucherknaben des Lykios, dem Gegenstande, wie der Auffassung nach, verräth. Wir wollen die Frage nicht aufwerfen, wem die Priorität der Erfindung gebühre. Denn gewiss haben beide Künstler auf gleiche Weise die Anregung zu ihren Schöpfungen von einem und demselben Punkte aus erhalten, nemlich aus der Lehre und den Werken des Myron. 267

Strongylion.

Auf der Akropolis von Athen, unweit der Propylaeen, sah Pausanias[1]) das sogenannte hölzerne (trojanische) Pferd aus Erz gebildet, aus welchem Menestheus und Teukros, sowie auch die Söhne des Theseus, hervorschauten. Dass sich eine Anspielung auf dieses Kunstwerk schon bei Aristophanes[2]) findet, bemerkt der Scholiast desselben, und theilt uns zugleich die Weihinschrift mit: *Χαιρέδημος Εὐαγγέλου ἐκ Κοίλης ἀνέθηκε.* Den Namen des Künstlers Strongylion haben wir erst durch die 1840 wiedergefundene Inschrift der Basis kennen gelernt[3]):

ΧΑΙΡΕΔΕΜΟΣ ΕΥ ΛΛΛΕΛΟ|ΕΚΚΟΙΛΕΣ ΑΝΕΘΕΚΕΝ
|ΣΤΡΟΛΛΥΛΙΟΝΕΠΟΙΕΣΕΝ

Der Fundort, in der Nähe der inneren Südecke der Propylaeen, so wie der erste Theil der Inschrift lassen keinen Zweifel, dass wir hier wirklich die Basis jenes Pferdes vor uns haben. Die archaischen Schriftzüge, die sich in einzelnen Punkten (z. B. dem Σ) der euklidischen Zeit annähern, bestätigen es, dass das Werk nicht lange vor Aufführung der Vögel (Ol. 91, 2) aufgestellt sein kann, und durch seine Neuheit und seine Grösse (die Länge der Basis beträgt an 11 Fuss) jene Anspielung veranlasst haben mag. — Ein zweites Werk des Strongylion sah Pausanias[4]) zu Megara. Er erzählt, dass die Megareer einem Streifcorps des Mardonios eine Niederlage beigebracht und deshalb der Artemis Soteira eine Statue errichtet hätten. Da er nun fortfährt: „In demselben Tempel sind auch Bilder der zwölf Götter, welche Werke des Praxiteles sein sollen; die Artemis selbst aber machte Strongylion"; so glaubte man, die Artemis gehöre zu den zwölf Göttern, und der Künstler müsse ein Zeitgenosse

---

[1]) I, 23, 8. [2]) in d. Vögeln 1128. [3]) Schöll im Kunstblatt 1840, N. 75. Arch. Mitth. S. 126. Stephani im Rh. Mus. N. F. IV, S. 17. [4]) I, 40, 3.

268 des Praxiteles sein. Der Zusammenhang lehrt jedoch, dass sie ein von den andern unabhängiges Bild war, dessen Entstehungszeit nicht bestimmt angegeben werden kann. — Ferner sah Pausanias [1]) auf dem Helikon drei Musenstatuen von Strongylion neben drei andern des Olympiosthenes und eben so vielen des Kephisodotos. Da sie wahrscheinlich gleichzeitig aufgestellt waren, Kephisodot aber gewöhnlich in die 102te Olympiade gesetzt wird, so glaubte man hiermit die frühere Bestimmung, wonach Strongylion schon vor Ol. 91, 2 thätig sein musste, nicht in Einklang bringen zu können. Wir werden jedoch später sehen, dass Kephisodot schon mehrere Olympiaden früher ein bekannter Künstler sein konnte. — Auch Plinius [2]) führt zwei Werke des Strongylion an: eine Amazone, welche wegen der Vorzüglichkeit ihrer Schenkel Euknemon genannt, und deshalb von Nero stets mit herumgeführt wurde; ferner eine Knabenfigur, zur welcher der bei Philippi gebliebene Brutus eine solche Liebe hegte, dass sie davon den Beinamen Philippensis erhielt. — Endlich rühmt Pausanias [3]) den Strongylion noch im Allgemeinen als ausgezeichnet in der Bildung von Stieren und Pferden. Einen Beleg dafür liefert uns das trojanische Pferd; und da in nicht grosser Entfernung von demselben ein eherner Stier aufgestellt war [4]), welcher auch sonst von den Alten mit dem Pferde und einem Widder zusammen genannt wird, so vermuthet Bergk [5]), dass auch diese Thiere Werke des Strongylion gewesen seien, und Pausanias gerade in Erinnerung an dieselben dem Künstler das allgemeine Lob ertheile.

Dass Strongylion vielmehr zu den Nachfolgern des Myron als des Phidias zu rechnen ist, lehren sowohl seine Thierbildungen, als die von Plinius genannten Werke, welche offenbar ihren Ruf nicht sowohl durch ihre geistige Hoheit, als durch körperliche Schönheit erlangt katten.

Olympiosthenes.

Er muss hier wegen der drei Musen, welche Pausanias [6]) auf dem Helikon neben denen des Strongylion und Kephisodot sah, seine Stelle finden, um so mehr, als er, neben zwei athenischen Künstlern arbeitend, selbst Athener gewesen sein wird.

269

Kephisodotos.

Diese Schreibung des Namens, wie sie bei Pausanias feststeht, ist auch bei Plinius durch die besseren Handschriften fast durchgängig als die richtige (anstatt Kephisodoros) erkannt worden, und es genügt daher, auf Sillig's Ausgabe zu verweisen. Pausanias [7]) nennt den Kephisodot einen Athener, und dies geht auch daraus hervor, dass Phokions erste Gemahlin seine Schwester war [8]). Plinius aber unterscheidet ausdrücklich zwei Künstler gleiches Namens und führt in der chronologischen Uebersicht [9]) den einen unter Ol. 102, den andern unter Ol. 121 an. Den wahrscheinlichen Grund für die erste Angabe lernen wir aus Pausanias [10]) kennen. In Megalopolis war ein Heiligthum des Zeus Soter, ringsum mit Säulen geschmückt. Neben dem Zeus, der auf einem Throne sass, standen auf der einen Seite die Stadtgöttin von Megalopolis, auf der andern, der

---

[1]) IX, 30, 1. [2]) 34, 82. [3]) IX, 30, 1. [4]) Paus. I, 24, 2. [5]) Ztschr. f. Altw. 1845, S. 979 flgdd. [6]) IX, 30, 1. [7]) VIII, 30, 10. [8]) Plut. Phoc. 19. [9]) 34, 50 u. 51, [10]) VIII, 30, 10.

linken, das Bild der Artemis Soteira. Diese Statuen waren aus pentelischem Marmor und Werke der Athener Kephisodotos und Xenophon. Megalopolis aber war Ol. 102, 2 gegründet, und wahrscheinlich gleichzeitig auch der Tempel mit den Bildern. Es ist natürlich nicht nöthig, in diese Zeit den Beginn der Thätigkeit des Kephisodot zu setzen. Noch weniger durfte Sillig, wenn er aus der Verwandtschaft mit Phokion etwas schliessen wollte, dessen Todesjahr Ol. 115, 3 in Betracht ziehen, sondern musste bedenken, dass derselbe, Ol. 94, 2 oder 3 geboren, schon um Ol. 100 heirathen konnte. In diese frühere Zeit kann uns auch die folgende Vermuthung führen: der jüngere Kephisodot ist Sohn des Praxiteles, und da nach griechischer Sitte der Enkel häufig den Namen des Grossvaters erhielt, so wäre es sehr wohl möglich, dass der ältere Kephisodot der Vater des Praxiteles war. Betrachten wir nun die 104te Olympiade, in welche Plinius den letzteren setzt, auch nur als den Anfangspunkt seiner Thätigkeit, so musste Kephisodot, wenn er wirklich sein Vater war, schon geraume Zeit vorher die Kunst ausüben. Endlich verdient hier noch eine Bemerkung Müller's [1]) angeführt zu werden. Plinius [2]) nennt als Werke des Kephisodot, freilich ohne zu sagen, ob des älteren, oder des jüngeren, eine bewundernswürdige Minerva im Hafen von Athen und einen Altar, mit dem sich weniges vergleichen lasse, bei dem Tempel des Jupiter Servator in demselben Hafen. Darauf beziehen sich wahrscheinlich auch die Worte des Pausanias [3]): „Sehenswerth ist im Peiraeeus namentlich der Temenos der Athene und des Zeus. Die Bilder beider sind von Erz; Zeus trägt das Scepter und die Nike, Athene den Speer.“ Der Peiraeeus aber gewann Ol. 96, 4 durch Wiederherstellung der langen Mauern und die Bauten des Konon neue Wichtigkeit; und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass damals auch die Schutzgötter Athene und Zeus Soter mit neuen Bildern geehrt wurden. 270

Ausser den angeführten Werken in Megalopolis und im Peiraeeus kennen wir ferner: die drei Musen auf dem Helikon, so wie eine andere vollständige Gruppe der neun Musen an demselben Orte [4]). Von Plinius [5]) werden ausdrücklich als Werke des älteren genannt: Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens; wohl ähnlich, wie auf Reliefs, wo Hermes den Dionysos als Kind auf den Händen trägt; ferner ein Redner mit erhobener Hand, dessen Name unbekannt war. Endlich spricht Pausanias [6]) von einem Bilde der Eirene mit Plutos in Athen, als einem Werke des Kephisodot, indem er den Gedanken lobt, welcher die Verbindung dieser beiden Wesen eingegeben hatte. Das Bild ist gewiss dasselbe, welches er [7]) als im Tholos zu Athen befindlich anführt. Einen Grund, es dem älteren Kephisodot beizulegen, möchte ich darin finden, dass eine ähnliche Composition, Tyche und Plutos, von seinem Mitarbeiter in Megalopolis, Xenophon, angeführt wird, beide Künstler also in der Erfindung gewissermassen mit einander wetteiferten.

Die Lobsprüche des Plinius zeigen uns den Künstler in einem sehr vortheilhaften Lichte. Aus den Werken selbst sehen wir nur, dass er sich ausschliesslich der Bildung der Götter und göttlicher Wesen zugewendet hatte. So-

---

[1]) de Phid. § 3 n. d. [2]) 34, 74. [3]) I, 1, 3. [4]) Paus. IX, 30, 1. [5]) 34, 87. [6]) IX, 16, 2. [7]) I, 8, 2.

fern wir indessen bei dem Bilde des Hermes mit dem Dionysoskinde nicht mit Unrecht an verwandte Reliefdarstellungen erinnert haben, kann es scheinen, dass er sich in der geistigen Auffassung schon einigermassen von der Hoheit eines Phidias entfernt habe und vielmehr den Uebergang zu den lieblichen Schöpfungen des Praxiteles bilde.

271 Xenophon.

Wie bereits erwähnt wurde, arbeitete er in Megalopolis gemeinschaftlich mit Kephisodot die Bilder des Zeus Soter, der Stadtgöttin von Megalopolis und der Artemis Soteira: Paus. VIII, 30, 10. Die Tyche mit Plutos auf dem Arme, welche wir mit einem Werke seines dortigen Mitarbeiters verglichen, befand sich zu Theben: Paus. IX, 16, 2. Aber auch an ihr hatte er nur die Hände und das Gesicht gemacht, alles Uebrige Kallistonikos, ein thebanischer, sonst unbekannter Künstler. — Diogenes Laërtius (II, 59) erwähnt ausserdem einen Bildhauer Xenophon von der Insel Paros, von dem wir sonst nichts wissen. Sollte etwa der Athener des Pausanias von dorther gebürtig und nur nach Athen übergesiedelt sein?

Sophroniskos und Sokrates.

Von Sophroniskos haben wir nur etwas erfahren, weil er der Vater des Sokrates war, und wir müssen es unentschieden lassen, ob er wirklich Künstler, oder nur Steinmetz zu nennen ist: λιϑουργός, wie Diogenes Laërtius [1], marmorarius, wie Valerius Maximus [2] sich ausdrückt. Dagegen werden Kunstwerke von der Hand des Sokrates sogar mit Lob erwähnt: der Hermes Propylaeos und die Gruppe der Chariten am Eingange der Akropolis von Athen: Plin. 36, 32; Paus. I, 22, 8. Dass sie drei an der Zahl und bekleidet gebildet waren, sagt Pausanias: IX, 35, 2 u. 3; und so finden wir sie, als Beiwerk auf athenischen Münzen nachgebildet [3]. Nach Plinius wollten Einige einen Maler Sokrates für identisch mit dem Bildhauer und Weisen halten. Wäre dieses richtig, so würden uns darüber schwerlich alle weiteren Nachrichten fehlen. — Schade, dass Sokrates, der, wie Lucian [4] sagt, an der Hermoglyphik gross gezogen war, nicht ebenso, wie dieser verunglückte Bildhauer, in seinen Gesprächen Anspielungen auf künstlerisches Treiben liebt, welche ohne Zweifel sehr lehrreich für uns sein würden. Ein kurzes Gespräch mit einem sonst unbekannten Bildhauer, Kleiton, theilt Xenophon [5] mit. Dieser scheint hauptsächlich athletische Figuren gemacht zu haben, und Sokrates sucht ihm zu beweisen, dass 272 man, um dieselben recht lebensvoll zu bilden, nicht nur die Formen des Körpers nachahmen, sondern auch auf den Ausdruck der Seelenthätigkeit sein Augenmerk richten müsse.

Unter den Schülern des Sokrates ist, zwar nicht als Künstler, aber als princeps forma in ea aetate [6] für die Kunst Alkibiades von Bedeutung. Wir müssen seiner bei den folgenden vier Künstlern Erwähnung thun.

Nikeratos.

Er war nach Tatian [7] Athener von Geburt und Sohn des Euktemon. Plinius erwähnt zuerst [8] von ihm: Asklepios und Hygiea, welche sich zu

---

[1]) II, init. [2]) III, 4, ext. 1. [3]) Millin. gal. myth. t. XXXIII, n. 200. [4]) Somn. 12. [5]) Memor. III, 10. [6]) Plin. 36, 28. [7]) ad Gr. 53, p. 115 ed Worth. [8]) 34, 80.

Rom im Tempel der Concordia befanden; sodann [1]) das Bild des Alkibiades und seiner Mutter Demarate, welche mit angezündeter Lampe opfert. Aus dem Zusatz Niceratus omnia quae ceteri aggressus scheint dem Zusammenhange nach zu folgen, dass er Portraitfiguren, Athleten, Philosophen u. a. bildete. Tatian nennt als seine Werke die Bilder der Telesilla und Glaukippe. Telesilla ist wahrscheinlich die argivische Dichterin, welche ihre Vaterstadt heldenmüthig gegen die spartanischen Könige Kleomenes und Demaratos vertheidigte [2]). Pausanias [3]) sah zu Argos ihr Bild in Relief: Bücher lagen vor ihren Füssen, und sie blickt auf den Helm in ihren Händen, den sie auf das Haupt zu setzen im Begriff ist. Wie sich zu dieser Darstellung das Werk des Nikeratos verhielt, vermögen wir nicht zu bestimmen. Glaukippe, welche einen Elephanten geboren haben sollte, der auch in dem Erzbilde dargestellt war, ist nach der Vermuthung Harduin's, Sillig's u. A. identisch mit Alkippe, von welcher Plinius [4]) das nemliche Wunder berichtet. Freilich setzt das Chronicon Alexandrinum dasselbe in die Zeit Vespasians, was indessen leicht auf einem Missverständnisse beruhen kann.

Polykles.

Plinius nennt einen Polykles unter den Künstlern der 102ten, und einen andern unter denen der 156sten Olympiade: 34, 50 u. 51. Ja es stellt sich vielleicht die Nothwendigkeit heraus, noch einen dritten Künstler dieses Namens anzunehmen. Darüber kann jedoch erst bei Gelegenheit des zweiten gehandelt werden. Dem älteren können wir nur ein einziges Werk mit Sicherheit beilegen, welches Sillig, wohl nur aus Versehen, unter denen des Polyklet anführt: 273 eine Statue des Alkibiades, welche Dio Chrysostomus wegen der Verstümmelung ihrer Hände erwähnt: Or. 37, II, p. 122 Reiske.

Pyromachos.

Auch bei ihm müssen wir auf eine spätere Erörterung über die Künstler der Schule von Pergamos verweisen, und erwähnen hier nur, dass Plinius eine Statue des Alkibiades auf einem Viergespann als Werk des Pyromachos anführt: 34, 80.

Mikion.

Auf der Akropolis von Athen hat man eine Statuenbasis gefunden, welche der Inschrift zufolge einem L. Domitius Ahenobarbus dedicirt war. Ausserdem enthält sie aber auch den Namen des Künstlers:

ΜΙΚΙΩΝ ΠΥΘΟΓΕΝΟΥΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ,

jedoch in so verschiedenen Schriftzügen, dass man versucht wird, anzunehmen, ein früheres Werk des Mikion sei später auf den Namen des Ahenobarbus umgeschrieben [5]). Raoul-Rochette [6]) erinnert daher an eine Stelle des Dio Chrysostomus [7]), in der von einer Statue des Alkibiades die Rede ist, welche wirklich das Schicksal erfuhr, dem Ahenobarbus dedicirt zu werden. Doch müssen wir bemerken, dass die Inschrift der Zeit des nach-euklidischen Alphabets angehört, und also, wenn sie sich auf eine Statue des Alkibiades bezieht, diese erst nach dem Tode desselben aufgestellt sein kann.

---

[1]) 34, 88. [2]) vgl. Clinton fasti Ol. 67, 3. [3]) II, 20, 8. [4]) VII, 35. [5]) Ross in d. Arch. Zeit. 1844, S. 244. [6]) in d. Lettre à Mr. Schorn. [7]) Or. 37, II, p. 122 Reiske.

Deinomenes.

Unter den Künstlern der 95sten Olympiade nennt Plinius[1]) auch den Deinomenes, und führt[2]) die Bilder des Protesilaos und des Ringers Pythodemos als seine Werke an. Pausanias[3]) aber sah von seiner Hand auf der Akropolis die Statue der Io und Kallisto. Ebendaselbst hat man auch die Basis eines unbekannten Weihgeschenkes mit dem Namen des Künstlers gefunden[4]):

ΜΕΤΡΟΤΙΜΟΣ ΑΝΕΘΗΚΕ ΟΗΘΕ
ΔΕΙΝΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Ein Bild der Königin der Paeonier, Besantis, welche einen schwarzen Knaben geboren hatte, erwähnt Tatian als Werk des Deinomenes[5]). — Dass auf ihn 274 ein Epigramm des Leonidas von Tarent[6]) mit Unrecht bezogen worden ist, hat schon Sillig bemerkt.

Eukleides.

Er wird von Pausanias zweimal, und zwar ausdrücklich als Athener erwähnt. Zu Aegeira in Achaia befand sich von ihm eine sitzende Zeusstatue aus pentelischem Marmor: VII, 26, 4. Zu Bura, ebenfalls in Achaia, waren von seiner Hand die Bilder in den Tempeln der Demeter, der Aphrodite und des Dionysos, und der Eileithyia. Sie waren aus pentelischem Marmor gearbeitet, die Demeter aber bekleidet: VII, 25, 9. Bura ward Ol. 101, 4 (vgl. § 2) von einem Erdbeben gänzlich zerstört, so dass nicht einmal die Götterbilder übrig blieben. Die des Eukleides müssen daher später, vielleicht aber bald nachher bei dem Wiederaufbau der Stadt gemacht worden sein.

Polygnot und Mikon, die beiden berühmten Maler sollen auch Bildhauer gewesen sein. Ersteren erwähnt als solchen Plinius[7]) ganz kurz unter den aequalitate celebrati artifices, sed nullis operum suorum praecipui. Von Mikon sagt Plinius[8]), er sei durch Athletenbilder bekannt. Da es nun auch einen Bildhauer dieses Namens aus Syrakus in der 140sten Olympiade gab, so hat Sillig die Erwähnung des Plinius auf diesen bezogen. Allein gerade von dem athenischen Maler führt Pausanias[9]) die Statue eines Pankratiasten Kallias an, welcher Ol. 77 zu Olympia siegte. Ausserdem hat man den Namen des Mikon in der fragmentirten Inschrift einer Ehrenbasis auf der Akropolis zu Athen wiederfinden wollen[10]):

ΝΕΘΕΚ
ΑΙΟΣ
ΕΝΑΙΟΣ
ΜΕΓΑΛΟΣ
ꓘΟΝ
ΑΝΟΜΑΧΟ
ΕΠΟΙΕΣΕ

Der fragmentirte Buchstabe vor der Endung ON in dem Künstlernamen scheint indessen keineswegs ein K sondern ein N zu sein; und wir haben es daher 275 hier mit einem unbekannten Künstler etwa aus der Zeit des Mikon zu thun.

---

1) 34, 50. 2) 34, 76. 3) I, 25, 1. 4) C. I. G. n. 470. 5) ad Gr. 53, p. 116 ed. Worth. 6) Anall. I, p. 29, n. 36. 7) 34, 85. 8) 34, 88. 9) V, 9, 3. [VI, 6, 1.] 10) Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 162. Rangabé und Letronne in der Revue arch. III, p. 235.

Ueber die Schüler des Kritios, Skymnos und Dionysodoros, so wie über Diodotos, ist schon in dem Abschnitt von der Schule des Kritios; über Kleoetas und seinen Sohn Aristokles in dem über den älteren Aristokles gehandelt worden.

[Archias. Einen Künstler dieses Namens hat man in einer der Schatzrechnungen des Parthenon (C. I. n. 150, § 42) zu finden geglaubt, indem man eine Lücke durch *ποιῶν* ausfüllte, in welche nach der Analogie ähnlicher Inschriften vielmehr *οἰκῶν* zu setzen ist: *Παλλάδιον ἐλε[φάντιν]ον περίχρυσον· καὶ ἡ ἀσπὶς ἐπίχρυσος ὃ Ἀρχίας ἐμ Πειραι[εῖ οἰκῶ]ν ἀνέθηκε.*]

Argos und die Schule des Polyklet.

Die bedeutendsten Werke, an denen sich mehrere Künstler der Schule von Argos betheiligt hatten, waren die Weihgeschenke, welche die Lakedaemonier wegen des Sieges von Aegospotamoi in Delphi aufstellten. Wir beginnen daher mit der ausführlichen Beschreibung derselben, wie sie durch Pausanias gegeben ist: X, 9, 7. „Den Weihgeschenken der Tegeaten gegenüber stehen die von den Lakedaemoniern wegen des Sieges über die Athener geweiheten, nemlich die Dioskuren, Zeus, Apollo und Artemis; ferner Poseidon und Lysandros, des Aristokritos Sohn, wie er von Poseidon bekränzt wird; Abas, welcher damals dem Lysandros weissagte, und Hermon, welcher das Feldhernschiff des Lysandros steuerte. Dieses Hermon Bild zu fertigen ward dem Theokosmos aus Megara aufgetragen, da derselbe in die Bürgerliste des Megareer eingeschrieben war. Die Dioskuren sind von Antiphanes aus Argos, der Seher von Pison aus dem troezenischen Kalauria. Athenodoros und Dameas machten, letzterer die Artemis, den Poseidon und den Lysandros, Athenodoros den Apollo und den Zeus; die beiden Künstler aber sind Arkader, aus Kleitor gebürtig. Hinter den genannten stehen auch noch die Bilder derer, welche dem Lysandros bei Aegospotamoi Beistand leisteten, theils selbst Spartiaten, theils Bundesgenossen: Arakos und Erianthes, ersterer aus Lakedaemon, Erianthes aber aus Boeotien . . . (hier ist im Text des Pausanias eine Lücke) . . jenseits Mimas, aus diesem Orte Astykrates; aus Chios Kephisokles, Hermophantos und Hikesios; Timarchos und Diagoras aus Rhodos; Theodamos aus Knidos; Kimmerios aus Ephesos; Aiantides aus Milet. Ihre Bilder machte Tisandros, die folgenden Alypos aus Sikyon: nemlich den Theopompos aus Myndos, den Kleomedes aus Samos, aus Euboea den Karystier Aristokles und den Eretrier Autonomos; ferner Aristophantos aus Korinth, Apollodoros aus Troezen und Dion aus Epidauros in Argolis. An diese schliessen sich an: Axionikos aus Pellene in Achaia, Theares aus Hermione, Pyrias aus Phokis, Komon aus Megara und Agesimenes aus Sikyon, aus Ambrakien, Korinth und Leukas Telykrates, der Korinther Pythodotos und der Ambrakiote Euantidas, endlich Epikyridas und Eteonikos aus Lakedaemon. Diese sollen Werke des Patrokles und Kanachos sein.“ Auf den Sieg von Aegospotamoi bezogen sich noch einige andere Weihgeschenke zu Amyklae: Paus. III, 18, 3, „Aristandros aus Paros und Polyklet aus Argos machten, der eine die Frau mit der Lyra, eine Spartanerin nemlich, Polyklet aber die sogenannte Aphrodite bei dem Amyklaeischen (Apollo).

276

Diese Dreifüsse (an diesen waren nemlich die Figuren angebracht) sind grösser als die anderen, wegen des messenischen Krieges geweiheten, und wurden wegen des Sieges bei Aegospotamoi aufgestellt." — Zu den hier genannten Künstlern füge ich die Reihe der Schüler Polyklet's, wie sie Plinius[1]) aufzählt: Polycletus discipulos habuit Argium Asopodorum (d. h. wie Thiersch gewiss richtig vermuthet, Asopodor aus Argos), Alexim, Aristiden, Phrynonem, Dinonem, Athenodorum, Demean Clitorium. Endlich treten mit diesen Künstlern nach anderen Zeugnissen auch Naukydes und Periklet in Verbindung. Wir haben also hier achtzehn Künstler, welche als Schüler des Polyklet oder wegen ihrer Thätigkeit an den angeführten Weihgeschenken sämmtlich um die Zeit der 90sten Olympiade und etwas später am Leben waren:

Alexis	Kanachos
Alypos	Naukydes
Antiphanes	Patrokles
Aristandros	Periklet
Aristides	Phryno
Asopodoros	Piso
Athenodoros	Polyklet
Dameas	Theokosmos
Dino	Tisandros

277

Ueber die meisten dieser Künstler können wir kurz hinweggehen. Piso ist bereits unter den Nachfolgern des Kritios, Theokosmos unter den Schülern des Phidias angeführt worden. Alexis, Aristandros, Asopodoros, Athenodoros, Demeas (dorisch Dameas), Dino, Tisandros werden ausser in den angeführten Stellen nicht genannt.

Dem Phryno wollte Visconti[2]) eine kleine in Lokri gefundene Bronzestatue eines Priesters beilegen, deren marmorne Basis in alter guter Schrift den Namen ΦΡΥΝΟΣ zeigt. Die verschiedene Endung des Namens bei Plinius und der Mangel des Verbum ἐποίησε erlauben indessen nicht, dieser Vermuthung beizustimmen.

Aristides machte Vier- und Zweigespanne: Plin. 34, 72. Ein Aristides brachte ferner an den Schranken für das Wagenrennen in Olympia, welche zuerst von Kleoetas kunstreich eingerichtet waren, mehrere Verbesserungen an: Paus. VI, 20, 14. Dass dieser der Schüler des Polyklet war, wird zwar nicht gesagt, ist aber nicht unwahrscheinlich.

Kanachos wird von Plinius unter den Künstlern der 95sten Olympiade angeführt: 34, 50. Dass er Schüler des Polyklet und Sikyonier war (und als solcher vielleicht mit dem älteren, berühmteren Kanachos in Familienzusammenhang steht), ersehen wir aus Pausanias VI, 13, 7. Ausser den Statuen in Delphi kennen wir von ihm nur eine Statue des Bykelos, der zuerst unter den Sikyoniern im Faustkampfe der Knaben zu Olympia gesiegt hatte. Daraus ergiebt sich, dass der sonst unbekannte Künstler Asterio, eines Aeschylos Sohn, später leben musste: denn sein Werk war die Statue des Sikyoniers Chaereas, Sohnes des Chaeremon, welcher in derselben Kampfart gesiegt hatte: VI, 3, 1,

---

[1]) 34, 50. [2]) Mus. PCl. III, p. 245 zu T. 49.

Patrokles. Er wird von Plinius unter den Künstlern der 95sten Olympiade, und nachher unter denen angeführt, welche sich durch Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden Ruf erworben hatten: 34, 50 u. 91. Dass er schon vor Ol. 95 thätig war, geht eines Theils aus seiner Theilnahme an dem grossen delphischen Weihgeschenke, anderen Theils daraus hervor, dass sein Sohn und Schüler Daedalos schon um diese Zeit die Kunst ausübte. Da dieser, wie wir sehen werden, Sikyonier war, so zeigt sich eine Vermuthung, welche Schultz in der Recension von Sillig's Catalogus ausgesprochen hat, als unzulässig, wonach Patrokles mit einem andern Patrokles, dem Sohne des Katillos aus Kroton, identisch sein sollte. Von diesem führt Pausanias ein Bild des Apollo aus Buchsbaum mit vergoldetem Kopfe an, welches die Lokrer vom zephyrischen Vorgebirge in Olympia aufgestellt hatten[1]. Die Zeit dieses Künstlers lässt sich nicht bestimmen. 278

Wegen des Familien- und Schulzusammenhanges sprechen wir hier gleich von

Daedalos.

Sikyonier nennt ihn Pausanias zu wiederholten Malen. Dass er aber nicht blos Schüler, sondern auch Sohn des Patrokles war, konnte zweifelhaft erscheinen, so lange man sich nur auf folgende Worte des Pausanias[2] stützte: *Δαιδάλου τοῦ Σικυωνίου, μαθητοῦ καὶ πατρὸς Πατροκλέους.* Hier war es zwar leicht *καὶ* in *τοῦ* zu verwandeln, aber es war auch möglich, dass der Zusatz *καὶ πατρὸς* aus einer Wiederholung der Namensabkürzung *προς προκλέους* entstanden sein konnte. Jetzt kömmt uns die Inschrift einer Statuenbasis aus Ephesos zu Hülfe: C. I. Gr. n. 2984:

ΕΥΘΗΝΟΣ ΕΥΠΕΙΘΕΟΣ
ΥΙΟΣ ΠΑΤΡΟΚΛΕΟΣ ΔΑΙΔΑΛΟΣ ΕΡΓΑΣΑΤΟ

in welcher Daedalos ausdrücklich Sohn des Patrokles genannt wird. Das früheste Werk des Künstlers, von welchem wir Kenntniss haben, ist die Trophäe, welche die Eleer wegen des in der Altis über die Lakedaemonier erfochtenen Sieges in Olympia errichteten: Paus. VI, 2, 8. Dieser Sieg fällt ungefähr in den Anfang der 95sten Olympiade[3]. Dagegen konnten die Statuen der Nike und des Arkas unter dem figurenreichen Weihgeschenke der Tegeaten in Delphi[4] erst Ol. 102, 4 begonnen werden[5]. Dazwischen fallen die Statuen des Eupolemos aus Elis, der im Wettlaufe zu Olympia Ol. 96 siegte: Paus. VI, 3, 7; vgl. VIII, 45, 4, und Africanus; des Aristodemos, Sohnes des Thrasis, aus Elis, welcher zweimal im Ringen, einmal in der 98sten Olympiade, den Sieg davon trug: VI, 3, 4[6]. — Andere Statuen olympischer Sieger von seiner Hand waren: Timon und dessen Sohn Aesypos, ein Knabe, der auf dem Rennpferde sass: denn der Knabe hatte mit dem Rennpferde den Sieg davon getragen, Timon im Wagenrennen: Paus. VI, 2, 8; Narykidas, Sohn des Damaretos, ein Ringer aus Phigalia: Paus. VI, 6, 1. Plinius[7] sagt von dem Künstler: „Daedalos, der auch als Marmorbildner gerühmt wird, machte (aus 279

---

[1]) Paus. VI, 19, 6. [2]) VI, 3, 4. [3]) Xenoph. hist. gr. III, 2, 25 sqq. Paus. III, 8, 3; V, 4, 8; vgl. Clinton fasti a. 400. [4]) Paus. X, 9, 6. [5]) s. unter Antiphanes. [6]) vgl. Krause Ol. s. v. [7]) 34, 76.

Erz) zwei Knaben, die sich mit der Striegel reinigen." — Endlich haben wir schon bei Gelegenheit des mythischen Daedalos die Vermuthung geäussert, dass ein bewundernswürdiges Bild des Zeus Stratios zu Nikomedia in Bithynien[1]), so wie ein Werk (ein Artemisbild?) zu Monogissa in Karien[2]), dem Sikyonier Daedalos beizulegen sei, da die in Ephesos gefundene Basis wenigstens von der Thätigkeit dieses Künsters in Kleinasien Zeugniss ablegt.

Naukydes.

Er war Sohn des Mothon und aus Argos gebürtig: Paus. II, 22, 7; VI, 1, 3. Wenn ihn Plinius[3]) in die 95ste Olympiade setzt, so kann damit nur seine spätere Lebenszeit gemeint sein, indem schon früher seine Schüler thätig waren. Dass er Polyklet zum Lehrer gehabt habe, wird nirgends gesagt. Doch ist es nicht unwahrscheinlich, dass zwischen Beiden ein ähnliches Verhältniss stattgefunden, wie zwischen Phidias und den Künstlern, die ihn nach Olympia begleiteten. Zur Seite der argivischen Hera des Polyklet nemlich soll in früherer Zeit ein Bild der Hebe, wie jenes, von Gold und Elfenbein, aber von der Hand des Naukydes, gestanden haben, von welchem man gewiss nicht ohne Grund angenommen hat, dass es mit der Hera gleichzeitig entstanden sei.

Werke des Naukydes sind: die ebenerwähnte Hebe, welche zur Zeit des Pausanius nicht mehr in Argos vorhanden war: II, 17, 5.

Eine Hekate aus Erz in Argos: Paus. II, 22, 7; vgl. unter Polyklet II.

Hermes, ein Diskobol und ein Widderopferer werden von Plinius 280 34, 80 angeführt. Dass der Diskobol in der Sala della biga des Vatican[4]) eine Kopie nach Naukydes sei, ist eine Vermuthung, deren Wahrheit sich durch nichts erweisen lässt.

Das Bild der lesbischen Dichterin Erinna aus Erz: Tatian c. Graec. 51, p. 113 Worth.

Von Statuen athletischer Sieger nennt Pausanias:

die beiden des argivischen Dolichosläufers Cheimon; eine nemlich in Olympia, die andere aus Argos in den Friedenstempel nach Rom versetzt; nach Pausanias gehörten sie zu den vorzüglichsten Werken des Naukydes: VI, 9, 3;

die Statue des Ringers Baukis aus Troezen: VI, 8, 4;

die des Faustkämpfers Eukles aus dem berühmten rhodischen Geschlechte des Diagoras: VI, 6, 2.

Alypos

aus Sikyon, Schüler des Naukydes nach Pausanias VI, 1, 3. Ausser den Statuen, mit welchen er bei dem grossen delphischen Weihgeschenke betheiligt war, kennen wir von ihm nur Bilder olympischer Sieger: 1) des Ringers Symmachos, Sohnes des Aeschylos, aus Elis: Paus. VI, 1, 3; 2) des Faustkämpferknaben Neolaïdas, Sohnes des Proxenos, aus Pheneos in Arkadien, ib.; 3) des Ringerknaben Archedamos, Sohnes des Xenios aus Elis, ib.; und 4) des Ringerknaben Euthymenes aus Maenalos: VI, 8, 5.

Polyklet der jüngere.

Von dem älteren Polyklet scheidet ihn Pausanias mit folgenden Worten:

[1]) Eustath. ad Dion. Perieg. 793. [2]) Steph. Byz. s. v. *Μονόγισσα*. [3]) 34, 50. [4]) Mus. PCl. III, t. 26.

„Polyklet aus Argos, nicht der, welcher das Bild der Hera gemacht hat, sondern der Schüler des Naukydes, arbeitete das Bild des Ringerknaben Agenor aus Theben“: VI, 6, 2. Dass er schon um Ol. 93, 4 thätig war, lehrt der in Amyklae wegen der Schlacht von Aegospotamoi geweihete Dreifuss von seiner Hand. Vielleicht noch früher fällt das Bild des Zeus Meilichios in Argos: Paus. II, 20, 1. Ueber die Weihung desselben wird nemlich Folgendes berichtet: Die Argiver hatten während des peloponnesischen Krieges eine stehende Heeresmacht von tausend Mann zum Schutze der Stadt aufgestellt[2]). Dieselbe gerieth jedoch, theils wegen der Ungebührlichkeiten ihres Befehlshabers, theils weil sie die bestehende Verfassung zu unterdrücken suchte, mit der übrigen Bevölkerung in offenen Kampf und wurde gänzlich aufgerieben. Dieser Vorfall begab sich Ol. 90, 3[1]). Die Statue des Zeus aber wurde damals nicht sogleich errichtet, sondern später, wie Pausanias ausdrücklich bemerkt, als die Argiver auch noch anderes zur Sühnung des Bürgerblutes veranstalteten. In spätere Zeit führt uns ein anderes Werk: die Statue des Faustkämpferknaben Antipatros aus Milet: Paus. VI, 2, 6. Gesandte des Tyrannen Dionys bestachen nemlich dessen Vater Kleinopatros, damit er seinen Sohn nach dem Siege als Syrakusier ausrufen lassen möge, was indessen dadurch vereitelt ward, dass der Knabe die ihm gebotenen Geschenke verschmähete. Auf jeden Fall geschah dies nach Ol. 93, da sich erst damals Dionys zum Herrscher aufwarf, wahrscheinlich aber, wie Corsini (diss. agon. p. 123) vermuthet, erst Ol. 98, in welcher Zeit Dionys eine glänzende Gesandtschaft nach Olympia abordnete[3]). Noch später endlich würde die Statue des Zeus Philios in Megalopolis[4]) fallen, sofern wir annehmen dürften, dass dieses Werk erst zur Zeit der Gründung dieser Stadt (Ol. 102, 2) ausgeführt, und nicht, wie manches andere, aus einer andern Stadt dorthin versetzt worden sei.

281

Werke dieses jüngeren Polyklet sind also:

Der eben genannte Zeus Philios, von eigenthümlicher, dem Dionysos verwandter Bildung. Er hatte Kothurne unter den Füssen, in der einen Hand einen Becher, in der andern den Thyrsos; auf diesem aber sass der Adler, was mit dem Charakter eines Dionysos nicht übereinstimmte. Ueber die mythologische Idee, welche dieser Bildung zu Grunde lag, vgl. Preller in der Arch. Zeit. 1845, S. 105. Nachbildungen scheinen auf Münzen von Megalopolis vorhanden zu sein: Bull. dell' Inst. 1846, p. 53.

Das sitzende Bild des Zeus Meilichios aus Marmor in Argos: Paus. II, 20, 1. Da wir von dem älteren Polyklet keine Marmorwerke kennen, so sprach ich schon früher die Vermuthung aus, dass auch die folgenden Statuen dem jüngeren beizulegen seien:

Die Bilder des Apollo, der Leto und der Artemis aus Marmor auf dem Berge Lykone bei Argos: Paus. II, 24, 5.

Der Dreifuss mit dem Bilde der Aphrodite zu Amyklae: Paus. III, 18, 8. 282

Die athletischen Siegerstatuen des Agenor und Antipatros, und vielleicht einiger anderen, von denen wir es zweifelhaft lassen mussten, ob sie dem

---

1) Thuc. V, 67; Diodor XII, 75; Paus. l. l. 2) Diodor XII, 80. 3) Diod. XIV, 109.
4) Paus. VIII, 31, 4.

älteren oder dem jüngeren Polyklet beizulegen seien (s. o.). [Ein Bild des Alkibiades, von dem Sillig spricht, haben wir schon früher als ein Werk des Polykles bezeichnet.]

Ich habe absichtlich bis hierher die Betrachtung einer Stelle des Pausanias verschoben, in der es von zwei ehernen Bildern der Hekate zu Argos heisst: *τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Πολυκλείτου Ναυκύδης Μόθωνος*: II, 22, 7. So stehen die Worte in fast allen Handschriften, während wenigstens eine, so wie die älteren Ausgaben *τὸ δὲ ἀδελφὸς Περικλείτου* darbieten. Ein Künstler Perikleitos, oder richtiger Periklytos, wird an einer anderen Stelle von Pausanias als Schüler des älteren Polyklet genannt: V, 17, 4. Nach der ersten Lesart wäre also Naukydes entweder der Bruder des älteren und, wie wir früher schon sahen, Lehrer des jüngeren Polyklet; oder Bruder und Lehrer des jüngeren zugleich. Nehmen wir dagegen einmal den Namen des Perikleitos als richtig an, so werden wir auch am Anfange: *τὸ μὲν Περίκλειτος* schreiben und die Erwähnung des Polyklet ganz beseitigen müssen. Eine Vermittelung zwischen diesen verschiedenen Möglichkeiten hat Müller (Hdb. d. Arch. § 112) dadurch erstrebt, dass er zu schreiben vorschlägt: *τὸ μὲν Πολύκλειτος, τὸ δὲ Περίκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Περικλείτου Ναυκύδης*. Auf diese Weise würden wir (auch von einem späteren marmornen Bilde der Hekate von Skopas abgesehen) drei Bilder dieser Göttin erhalten, was bei der Wichtigkeit der Dreizahl in dem Mythos der Hekate keineswegs ohne Bedeutung ist. Aber — gestehen wir es nur offen — auch diese Vermuthung kann so wenig, als die anderen eine unbedingte Geltung für sich in Anspruch nehmen. Wie aber auch die Entscheidung fallen möge, so wird auch dadurch unser Wissen über die betreffenden Künstler nicht bedeutend erweitert.

Perikleitos

oder, nach der Mehrzahl der Handschriften, Periklytos ist, da wir in der obigen 283 Stelle keine Entscheidung wagen, nur aus einer unbezweifelten Erwähnung des Pausanias bekannt: V, 17, 1. Lehrer des Kleon aus Sikyon nämlich war Antiphanes, ein Künstler aus der Schule des Periklytos, der wiederum den älteren Polyklet zum Lehrer hatte. — Von

Antiphanes

aus Argos, dem Schüler des Periklytos, führt Pausanias drei Werke an, die sich sämmtlich in Delphi befanden: X, 9. Die Dioskuren unter dem grossen Weihgeschenke der Lakedaemonier sind bereits angeführt, und zeigen, dass der Künstler schon gegen Ol. 94 thätig war. Das zweite Werk (§ 12) war ein Bild des trojanischen Pferdes aus Erz, welches die Argiver wegen des Sieges über die Lakedaemonier bei Thyrea aufgestellt hatten. Pausanias nennt unter Hinweisung auf ein Orakel der Sibylle diesen Sieg zweifelhaft und unentschieden, indem er wahrscheinlich an jenen Kampf der 58sten Olympiade dachte, welcher durch Othryades berühmt geworden ist. Allein Thucydides berichtet VI, 95, dass die Argiver Ol. 91, 3 in das benachbarte thyreatische Gebiet einfielen und den Lakedaemoniern viele Beute abnahmen, welche für nicht weniger als 25 Talente verkauft wurde. Auf diesen späteren Sieg wird also das Bronzepferd des Antiphanes sich beziehen. Aufgestellt wurde es indessen vielleicht erst einige Jahre später, sofern die chronologischen Berech-

nungen über das dritte Werk des Künstlers richtig sind. Wir lassen jedoch hier zuerst die ausführliche Beschreibung desselben folgen, § 5: „Die Weihgeschenke der Tegeaten wegen der Lakedaemonier bestehen in Apollo und Nike, und einheimischen Heroen, nemlich Kallisto, der Tochter des Lykaon, und Arkas, welcher dem Lande den Namen gegeben hat, den Söhnen des Arkas, Elatos, Apheidas und Azan, dazu auch Triphylos, endlich Erasos, des Triphylos Sohne. Von diesen Bildern machte Pausanias von Apollonia den Apollo und die Kallisto; die Nike und des Arkas Bild Daedalos aus Sikyon; den Triphylos und Azan der Arkader Samolas; Antiphanes aus Argos den Elatos, Apheidas und Erasos. Diese Geschenke weiheten die Tegeaten nach Delphi, als sie die Lakedaemonier, welche gegen sie gezogen waren, zu Gefangenen gemacht hatten." Die letzten Worte scheinen auf die Niederlage anzuspielen, welche die Lakedaemonier unter Charilaos, also vor Beginn der Olympiaden, bei Tegea erlitten[1]. Allein wenn sich auch in der Weihinschrift eine Hin- 284 deutung auf jene alte Begebenheit finden mochte, so ist es doch nicht glaublich, dass die Statuen Jahrhunderte nach derselben errichtet seien, ohne dass eine bestimmte Veranlassung dazu, eine Wiederholung einer ähnlichen Thatsache, vorhanden gewesen wäre. Um aber den Zeitpunkt zu finden, wann dies geschehen sein möge, hat Müller[2] auf die Statue des Triphylos hingewiesen, durch welche es wahrscheinlich werde, dass das Weihgeschenk aufgestellt sei, als sich die Triphylier zu Arkadien rechneten, nemlich nach Ol. 103. Allein wir ersehen aus Diodor XV, 77 wohl, dass damals Triphylien zu Arkadien gehörte, aber nicht, dass dies erst seit dieser Zeit der Fall war, wo nur von Seiten der Eleer der Versuch gemacht ward, es wieder loszureissen[3]. Dagegen war es eine Hauptforderung der Lakedaemonier in den Kriegen mit den Eleern gegen das Ende der 94sten Olympiade, dass den triphylischen Städten ihre Freiheit wiedergegeben werde; und diese Forderung wurde auch schliesslich bewilligt[4]. Der von Müller angenommenen Zeit werden wir indessen durch andere Gründe wieder näher geführt. Ol. 102, 4 nemlich befanden sich, wie wir aus Diodor[5] wissen, die Arkader im Kriege mit den Lakedaemoniern, und brachten ihnen unter Führung des Lykomedes, welcher Mantineer oder Tegeat[6] genannt wird, bedeutende Verluste bei. Sodann verwüsteten sie mit den Thebanern gemeinsam Lakonien und überfielen nach deren Abzug Pellene in Lakonien[7]. Diese günstigen Erfolge boten gewiss hinreichende Veranlassung zur Aufstellung eines Weihgeschenkes in Delphi. Freilich nahmen an diesen Kämpfen ausser den Tegeaten auch die übrigen Arkader Theil: aber die Wahl der dargestellten Heroen zeigt deutlich, dass das Weihgeschenk ebensowohl ein arkadisches im Allgemeinen, als ein tegeatisches war; und die Tegeaten waren vielleicht nur deshalb vorzugsweise genannt, weil sie den Oberbefehl führten. — Sind diese Vermuthungen begründet, so müsste Antiphanes noch gegen Ol. 103 am Leben gewesen sein; und diese Bestimmung bietet keine Schwierigkeiten, sofern wir annehmen, dass das Ross der Argiver erst einige Zeit nach 285

---

[1] Herod. I, 66; Paus. III, 7, 3; VIII, 5, 9; 48, 4. [2] Kl. Schr. II, S. 372. [3] vgl. Xen. hist. gr. VI, 5, 2. [4] Xen. hist. gr. III, 2, 23 u. 30; Diod. XIII, 17 u. 34; Paus. III, 8, 5. [5] XV, 62; vgl. 59. [6] c. 59 u. 62. [7] c. 67.

dem Siege bei Thyrea aufgestellt wurde. Pausanias von Apollonia und Samolas aus Arkadien, die mit Antiphanes und Daedalos an dem Weihgeschenke der Tegeaten arbeiteten, sind nicht weiter bekannt.

Kleon

aus Sikyon, war Schüler des Antiphanes: Paus. V, 17, 4. Die Zeit seiner Thätigkeit ergiebt sich theils aus dem Schulzusammenhange, theils daraus, dass er zwei eherne Bilder des Zeus für Olympia machte, welche die Eleer aus den Ol. 98 mehreren Athleten auferlegten Strafgeldern errichten liessen: Paus. V, 21, 3. Danach lässt sich die ganze von Pausanias aufgestellte Reihe in folgender Weise bestimmen: Polyklet bis Ol. 90. Periklytos um Ol. 90. Antiphanes von Ol. 93 bis 103. Kleon von Ol. 98 an. Ausser den beiden Bildern des Zeus kennen wir aus Pausanias:

ein ehernes Bild der Aphrodite: V, 17, 4.

Statuen olympischer Sieger:

Alketos, Sohn des Alkinos, aus Kleitor in Arkadien, siegte im Faustkampfe der Knaben: VI, 9, 2.

Kritodamos oder Damokritos aus Kleitor in gleicher Kampfart: VI, 8, 5.

Deinolochos aus Elis im Wettlaufe der Knaben: VI, 1, 4. Er war (zufolge der Emendation Bekker's) der Sohn des Pyrrhos, nicht der Bruder des Troilos, wodurch die von diesem hergeleitete Zeitbestimmung Sillig's beseitigt wird.

Hysmon aus Elis, siegte im Pentathlon: VI, 3, 9. Er war mit den alterthümlichen Springgewichten in den Händen dargestellt.

Lykinos aus Heraea, siegte im Knabenwettlauf: VI, 10, 9.

Endlich nennt Plinius[1]) den Kleon unter den Bildnern von Philosophenstatuen.

Ausser den bisher behandelten Künstlern, welche wir sämmtlich um Polyklet als gemeinschaftlichen Mittelpunkt gruppirt haben, sind uns in dieser Periode nur noch wenige andere, nicht nur aus Argos, sondern überhaupt aus dem ganzen Peloponnes bekannt.

286 Phradmon

aus Argos: Paus. VI, 8, 1. Plinius[2]) nennt seinen Namen in der etwas verwirrten Reihe der Künstler, welche Ol. 90 blüheten, und zwar zwischen Polyklet und Myron. Da er in dem bekannten Künstlerwettstreit zu Ephesos neben Polyklet, Phidias, Kresilas erscheint[3]), ferner Columella[4]) ihn neben Polyklet und Myron anführt, so haben wir keinen Grund, die erstere Angabe in Zweifel zu ziehen. Ausser der Amazone zu Ephesos, welche unter denen der genannten Künstler die letzte Stelle einnahm, kennen wir als sein Werk aus Pausanias die Statue des Amertas aus Elis, der im Ringen der Knaben zu Olympia, der Männer zu Delphi gesiegt hatte: VI, 8, 1. Von einem weit umfangreicheren Werke haben wir durch ein Epigramm des Theodoridas Nachricht erhalten[5]). Es bestand aus zwölf ehernen Kühen, welche in dem Vorhofe des Tempels der

---

[1]) 34, 87. [2]) 34, 49. [3]) Plin. 34, 53. [4]) vgl. L. Holstenius ad Steph. Byz. s. v. Ἴτων. Jacobs Anthol. XIII, p. 672, n. 88.

Athene Itonia in Thessalien aufgestellt waren, als Weihgeschenk eines Sieges über die Illyrier, von denen wir leider keine weitere Kunde haben.

Dorotheos.

Zu Hermione sah Fourmont folgende Inschrift:

ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΕΣΑΧΕΘ. Ε ΑΛΕΧΙΑ
ΤΑΙΔΑΜΑΤΡΙΤΑΙΨΘoΝΙΑΙ
ΕΡΜΙoΝΕΥΣ
HOROΘΕΟΣ EFRΛΑΣΑΤΟ ARΛΕΙΟΣ

Ἀριστομένης ἀ[ν]έθ[ηκ]ε Ἀλεξία
τᾷ Δάματρι τᾷ χθονίᾳ
Ἑρμιονεύς.
Ὡρύθεος ε[ἰ]ργάσατο Ἀργεῖος

C. I. Gr. n. 1194. Dass statt *Ὡρόθεος Δωρόθεος* zu lesen sei, hat schon Böckh vermuthet. Die Buchstaben sind voreuklidisch; und die ganze Inschrift der früher mitgetheilten des Kresilas sehr verwandt, ja vielleicht mit ihr zusammengehörig, da der Alexias, welcher ein Werk des Kresilas weihete, sehr wohl mit dem Alexias, dem Vater des Aristomenes, identisch sein kann. Danach scheinen die beiden Künstler gleichzeitig.

Nikodamos 287

aus Maenalos in Arkadien musste bald nach Ol. 90 thätig sein, da er die olympische Siegerstatue seines Landsmannes, des Pankratiasten Androsthenes, Sohnes des Lochaeos, machte, von dessen beiden Siegen der erste in Ol. 90 fällt[1]). Auch die übrigen uns bekannten Werke des Künstlers befanden sich in Olympia, nemlich: Athene mit Helm und Aegis, ein Weihgeschenk der Eleer: Paus. V, 26, 6; ein nackter Herakles im Knabenalter, welcher den nemeischen Löwen mit dem Pfeil erlegt, ein Weihgeschenk des Hippotion aus Tarent: V, 25, 7; die Statuen des Pankratiasten Antiochos aus Lepreos: VI, 3, 9; und des Faustkämpfers Damoxenidas aus Maenalos: VI, 6, 3.

Apellas.

Nach Plinius 34, 86 bildete Apellas betende Frauen, und, wenn wir seine Worte recht verstehen, auch Philosophenstatuen. Ferner hat Toelken (Amalth. III, S. 128) dem Apellas mit Recht ein Werk zuerkannt, welches früher dem Maler Apelles beigelegt ward. Pausanias (VI, 1, 6) beschreibt es folgendermassen: „In Olympia steht neben der Statue des Troilos eine steinerne Basis, und darauf ein Viergespann, der Wagenlenker und das Bild der Kyniska, von der Hand des Apellas.“ Ueber die olympischen Siege der Kyniska vgl. Paus. III, 8, 2. Kyniska aber war die Schwester des Agesilaos, welcher Ol. 104, 3 in einem Alter von 84 Jahren starb, also Ol. 83 geboren war. Apellas wird demnach zwischen Ol. 90—100 zu setzen sein. Unter den peloponnesischen Künstlern darf er aber wohl seine Stelle finden, theils wegen der Endung seines Namens, theils wegen seiner Thätigkeit für eine spartanische Königstochter. Sein Name ist, wie Schultz (in der Recension von Sillig's Catalogus) bemerkt, wahrscheinlich auch bei Suidas s. v. *ἀγαλματοποιοὶ* an die Stelle des Apelles zu setzen.

---

[1]) Paus. VI, 6, 3; Thuc. V, 49.

Messene.

Nur zwei Künstler aus diesem Lande sind uns bekannt. Die Kunstrichtung des einen verbietet uns aber, ihn mit den übrigen Künstlern des Peloponnes gemeinsam zu behandeln.

Damophon.

Pausanias, dem wir allein die Nachrichten über diesen ausgezeichneten
288 Künstler verdanken, nennt ihn den einzigen Messenier, welcher in der Bildung von Götterstatuen Würdiges geleistet habe: VIII, 31, 10. Werke von seiner Hand befanden sich zu Messene, Aegion und Megalopolis. Wir beginnen die Aufzählung mit denen in seiner Vaterstadt: Paus. IV, 31. Ein merkwürdiges Bild der Göttermutter, aus parischem Marmor, § 6. Die Artemis Laphria, § 7; sie war, wie die Vergleichung einer andern Stelle (VIII, 18, 7) lehrt, jagend dargestellt. Im Tempel des Asklepios viele und besonders sehenswerthe Bilder, § 10, nemlich: eine Gruppe des Gottes und seiner Kinder, d. h. wahrscheinlich seiner Söhne Machaon und Podaleirios, welche auch in dem § 12 beschriebenen Gemälde des Omphalion dargestellt waren. Von dieser Gruppe abgesondert standen die Bilder des Apollo, der Musen, des Herakles, der Stadt Theben, des Epaminondas, der Tyche (etwa der Stadtgöttin von Messene?) und der Artemis Phosphoros. Diese Werke waren aus Marmor, bis auf das stählerne Bild des Epaminondas, welches auch nicht von der Hand des Damophon war.

Zu Aegion befand sich ein Bild der Eileithyia, oben vom Haupte bis auf die Füsse mit einem dünnen Schleier (ὑφάσματι λεπτῷ) verhüllt, ein Xoanon bis auf das Gesicht und die hervortretenden Theile der Hände und Füsse, welche aus pentelischem Marmor gebildet waren. Von den Händen war die eine gerade ausgestreckt (ἐς εὐθὺ ἐκτέταται), die andere hielt eine Fackel empor. — Nicht weit von dem Heiligthume der Eleithyia war ein anderes des Asklepios, und darin die Bilder des Gottes und der Hygieia, Werke des Damophon nach der iambischen Inschrift der Basis: VII, 23, 5—7.

Besonders reich an Werken dieses Künstlers war aber Megalopolis, VIII, 31, 1. Am Ende einer Säulenhalle befand sich ein heiliger Bezirk der grossen Göttinnen, der Demeter und Kore, oder, wie die Arkader sie nennen, der Soteira. Vor dem Eingange stehen in erhobener Arbeit auf der einen Seite Artemis, auf der andern Asklepios und Hygieia. Von den grossen Göttinnen ist die Demeter ganz aus Stein, an der Soteira ist die Bekleidung aus Holz gebildet; gross ist jedes der Bilder wohl funfzehn Fuss. . . . (Hier findet sich eine Lücke im Texte, die wegen des Folgenden wahrscheinlich so auszufüllen ist: „sie sind Werke des Damophon", worauf Pausanias fortfährt:) und vor ihnen stellte er
289 Mädchen von geringer Grösse auf, in Röcken, welche bis auf die Knöchel herabreichen; auf dem Kopfe trägt jede von ihnen einen Korb mit Blumen. Man sagt, es seien die Töchter des Damophon; andere, welche etwas Göttlicheres in ihnen vermuthen, halten sie für Athene und Artemis, welche mit der Persephone Blumen lesen. Auch ein Herakles steht neben der Demeter, etwa eine Elle hoch. Diesen Herakles nennt Onomakritos in seinen Gesängen einen der sogenannten idäischen Daktylen. Davor steht ein Tisch, auf dem in Relief zwei Horen, Pan mit der Syrinx, und Apollo, die Cither

spielend, dargestellt sind. Ein Epigramm sagt von ihnen aus, dass sie zu den ersten Göttern gehören. Ferner sind an dem Tische Nymphen abgebildet, Neda, welche das Zeuskind trägt, Anthrakia, ebenfalls eine der arkadischen Nymphen mit einer Fackel; Hagno, die in der einen Hand einen Wasserkrug, in der andern eine Schale hält. Archiroe und Myrtoessa tragen Wasserkrüge, und es fliesst auch Wasser aus ihnen herab." Von dem Tische sagt Pausanias nicht ausdrücklich, dass er ein Werk des Damophon sei; indessen steht er mit den Hauptbildern in so genauem Zusammenhange, dass daran wohl nicht zu zweifeln ist.

In dem heiligen Bezirke der grossen Göttin befand sich auch ein Heiligthum der Aphrodite, und darin ein Hermes von Holz und ein Xoanon der Aphrodite, an welchen Hände, Gesicht und Füsse von Stein waren (d. h. die nackten Theile; im Ganzen war also die Göttin bekleidet). Sie führte den Beinamen Machanitis: Paus. VIII, 31, 6.

Endlich finden wir noch ein bedeutendes Werk im Tempel der Despoina, nahe bei den Ruinen von Akakesion, vierzig Stadien von Megalopolis entfernt: Paus. VIII, 37, 3. „Die Bilder der Göttinnen selbst, der Despoina und Demeter nemlich, und der Thron, auf dem sie sitzen, und der Schemel unter ihren Füssen, alles dieses ist aus einem Steine gebildet; ebensowenig ist an der Bekleidung, wie an dem Throne etwas von einem anderen Steine mit Eisen oder Kitt angefügt, sondern alles ist eine und dieselbe Masse. Dieser Stein wurde nicht von anderwärts her eingeführt, sondern man grub ihn in Folge von Traumerscheinungen innerhalb des Tempelbezirkes aus. Jedes der Bilder hat etwa die Grösse der Göttermutter in Athen; und auch sie sind Werke des Damophon. Demeter nun trägt in der Rechten eine Fackel, während sie die andere Hand auf die Despoina gelegt hat. Despoina aber hat ein Scepter und auf den Knieen die sogenannte Kiste, welche sie mit der rechten Hand hält. Ferner stehen Figuren zu beiden Seiten des Thrones: neben der Demeter Artemis mit einem Hirschfell angethan und dem Köcher auf den Schultern. In der einen Hand trägt sie eine Leuchte (λαμπάδα), in der andern zwei Schlangen; und neben ihr liegt ein Jagdhund. Neben dem Bilde der Despoina steht Anytos als Schwerbewaffneter. Die Tempeldiener erzählen nemlich, dass Despoina von Anytos auferzogen sei, und dass Anytos selbst zum Geschlechte der Titanen gehöre. . . . Was aber die Kureten anlangt, welche unter den Bildern angebracht, und die Korybanten, ein von den Kureten verschiedenes Geschlecht, welche in Relief auf der Basis dargestellt sind, so übergehe ich das wissentlich." Was Pausanias mit dem Ausdrucke „auch sie sind Werke des Damophon" sagen will, ist nicht klar, da sein Name nur sechs Kapitel früher genannt ist. Vielleicht will er diesem Künstler auch die Reliefs beilegen, die er als in einer Halle vor dem Eingange befindlich kurz vorher beschreibt. Sie stellten dar: die Moiren und Zeus Moiragetes; den Dreifussraub des Herakles; Nymphen und Pane. Das vierte, das Bild des Polybios, könnte natürlich erst später hinzugefügt sein.

290

Ueber die Zeit des Künstlers können wir nemlich so viel mit ziemlicher Zuversicht behaupten, dass er in der 102ten Olympiade lebte. Seine Werke sind die Tempelbilder in den bedeutendsten Heiligthümern von Messene und

Megalopolis, welche höchst wahrscheinlich sogleich bei der Gründung dieser Städte in dieser Olympiade errichtet wurden; und unter dem einen Statuenverein zu Messene findet sich sogar ein Bild der Stadt Theben, mit offenbarer Anspielung auf das Verdienst dieser Stadt um die Herstellung Messene's. Hierdurch gewinnt auch die Vermuthung Sillig's grosse Wahrscheinlichkeit, dass die Thätigkeit des Damophon zu Aegion in die Zeit falle, in welcher er mit seinem Volke noch in der Verbannung lebte.

Es genügt eine flüchtige Betrachtung der Nachrichten des Pausanias, um 291 zu sehen, wie wesentlich sich Damophon von allen seinen näheren Zeitgenossen unterscheidet. Namentlich fehlt jeder Anknüpfungspunkt, um ihn mit der peloponnesischen Kunstschule zu Argos in Verbindung zu setzen. Achten wir zuerst auf Stoff und Technik seiner Werke: kein einziges ist aus Bronze gebildet. Der Marmor, der in der Schule des Phidias zu höherem Ansehen gelangt, später bei Praxiteles überwiegt, findet sich auch von Damophon vorzugsweise angewendet. Daneben aber steht eine Reihe sogenannter Akrolithe, an welchen nur die nackten Theile aus Marmor, die bekleideten aus anderen Stoffen, bei Damophon aus Holz, gebildet waren. Der Marmor sollte offenbar das Elfenbein der glänzenden Epoche des Phidias ersetzen, das Holz mit dem nothwendigen Farbenschmucke, vielleicht vergoldet, trat an die Stelle des wirklichen Goldes. Ob Damophon ein Bild aus Gold und Elfenbein gebildet, können wir nicht sagen: gewiss ist indessen, dass ihm die Technik bekannt war. Denn er restaurirte den Zeus des Phidias, an welchem das Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur grossen Zufriedenheit der Eleer[1]). Dass er bei seinen eigenen Werken zu den geringeren Stoffen, zu Marmor und Holz, seine Zuflucht nahm, erklärt sich theils aus dem abnehmenden Wohlstande, theils aus dem Sinken der Religiosität. Immer aber müssen wir in der Wahl auch dieser Stoffe das Bestreben des Künstlers erkennen, sich dem Glänzendsten, was die griechische Kunst überhaupt geleistet, anzuschliessen. Dasselbe Streben offenbart sich aber auch in der Wahl der Darstellungen, denen er sich widmete. Fast kein anderer Künstler war so ausschiesslich, wie er, für Religion und Cultus beschäftigt. Welcher Art hier seine Verdienste im Einzelnen waren, vermögen wir leider nicht zu bestimmen, da die Beschreibungen des Pausanias, obwohl einige derselben sogar mit einer gewissen Vorliebe entworfen sind, über die eigentlich künstlerischen Fragen keinen Aufschluss gewähren. Im Ganzen werden wir uns aber nicht täuschen, wenn wir in Damophon einen der religiösesten Künstler seiner Zeit erkennen, welcher bestrebt war, die Kunst auf der Stufe geistiger Höhe zu erhalten, auf welche sie namentlich durch Phidias erhoben war. Bedenken wir endlich, wie die Messenier wegen der alten Feindschaft gegen Sparta 292 stets in den Athenern ihre natürlichen Bundesgenossen sahen, so würde es sogar durchaus natürlich sein, wenn Damophon seine ganze künstlerische Ausbildung direkt von Athen aus erhalten hätte.

Ausser Damophon kennen wir nur noch einen einzigen messenischen Bildhauer:

---

[1]) Paus. IV, 31, 6.

Pyrilampes.

Unter den Siegern, welche Statuen in Olympia hatten, nennt Pausanias[1]) „Xenophon, des Menephylos Sohn, einen Pankratiasten aus Aegion in Achaia, und Pyrilampes aus Ephesos, welcher im Dolichos gesiegt hatte. Das Bild des ersteren machte Olympos, das des Pyrilampes der gleichnamige Bildhauer, welcher aber nicht aus Sikyon, sondern aus Messene unter Ithome stammte.“ Die Erwähnung von Sikyon hat nur dann einen Sinn, wenn wir sie auf Olympos als sikyonischen Künstler beziehen. Dass aber der messenische Künstler nicht mit Olympos, sondern mit Pyrilampes gleichnamig war, lehrt die Vergleichung von zwei anderen Stellen des Pausanias. Denn die Statuen des Xenon, Sohnes des Kalliteles, aus Lepreos in Triphylien, welcher im Wettlauf der Knaben gesiegt hatte[2]), und des Faustkämpfers Asamon aus Elis[3]) nennt er ausdrücklich Werke des Pyrilampes aus Messene. Keiner dieser Siege lässt sich der Zeit nach bestimmen. Doch muss Pyrilampes nach Ol. 102 gelebt haben, indem erst damals Messene durch Epaminondas hergestellt ward.

Theben.

In den früheren Abschnitten ist nur von sehr wenigen thebanischen Bildhauern, nemlich von Pythodoros, Askaros, Aristomedes und Sokrates die Rede gewesen. Von den übrigen gehören diejenigen, deren Zeit sich einigermassen bestimmen lässt, in die vorliegende Periode, deren zweite Hälfte mit der Blüthe der politischen Macht Thebens zusammenfällt, während welcher allein sich auch einige Maler aus dieser Stadt rühmlich auszeichnen. Es ist dadurch gerechtfertigt, dass wir hier vereinigen, was wir überhaupt noch von thebanischen Bildhauern wissen. Wir beginnen mit Anführung einer thebanischen Inschrift, welche aus den Papieren von Ulrichs in den Annalen des archäologischen Instituts (1848, p. 48) vollständiger, als im C. I. Gr. n. 1578 veröffentlicht worden ist: 293

ΛΥΣΙΠΠΟΣΙ . . . ΙΡΡΑΛΙΩΝΙΟΣ
ΥΠΑΤΟΔΩΡΟΣ ΒΡΕΙΚΙΔΑ . . .
ΝΙΚΩΝ ΣΩΣΤΡΟΤΙΟΣ
ΑΡΙΣΤΟΓΙΤΩΝ ΟΜΟΛΩΙΧΙΟΣ
5. ΘΕΙΒΑΔΑΣ ΘΕΟΖΟΤΙΟΣ
ΓΟΡΓΙΔΑΣ ΚΑΦΙΣΟΔΩΡΙΟΣ
ΑΝΔΡΩΝ ΓΟΡΓΙΔΑΟ
ΦΕΤΤΑΛΟΣ ΙΣΜΕΙΝΙΗΟΣ
ΚΑΦΙΣΙΑΣ ΑΡΙΣΤΗΙΟΣ
10. ΑΝΤΙΦΑΝΕΙΣ ΧΑΡΕΙΤΙΔΑΟ
ΔΕΞΙΠΠΟΣ ΜΝΑΣΙΚΡΑΤΙΟΣ
ΑΝΤΙΓΕΝΕΙΣ ΝΙΚΙΗΟΣ
ΤΙΜΩΝ ΦΙΛΙΠΠΙΟΣ
ΑΙΚΛΙΔΑΣ ΜΟΛΩΝΙΟΣ
15. ΙΡ . . ΥΝΙΣΚΟΣΣ . . . .

Unter diesen Namen sind Hypatodoros und Aristogeiton die der zwei bekanntesten Bildhauer aus Theben; Andron und Kaphisias lassen sich auch

[1]) VI, 3, 13. [2]) VI, 15, 1. [3]) IV, 16, 5.

sonst als thebanische Künstler nachweisen; endlich ist Timon wenigstens als Künstler bekannt. Hiernach ist es gewiss nicht unwahrscheinlich, dass das ganze Verzeichniss nur thebanische Künstlernamen enthalte, sei es, dass wir uns dieselben nach Art eines Collegiums vereinigt, oder an irgend einem grösseren Werke gemeinschaftlich beschäftigt zu denken haben. Indem wir die unbekannten Namen übergehen, betrachten wir daher zunächst die fünf auch sonst bekannten Künstler als Zeitgenossen.

Hypatodoros und Aristogeiton.

Dass sie Thebaner waren, wird durch eine Inschrift aus Delphi bestätigt, C. I. Gr. n. 25:

IϑθAΛOϟ ΥΠOΛΔ
KOIOTIOSΞEΥSEΠΥOM
ΥΛATODOROSΞAKISSTOT
EΠOESATANΞOEBAIO

Sie gehört wahrscheinlich zur Statue eines pythischen Siegers, welcher sich Boeotier aus Orchomenos nennt. Da aber Orchomenos Ol. 104. 1 von den Thebanern gänzlich zerstört ward, so gewinnen wir dadurch eine erste Angabe 294 zur Bestimmung der Zeit dieser Künstler[1]). Doch würden wir wegen der alterthümlichen Schriftzüge in ein weit höheres Alter zurückzugehen geneigt sein, wenn nicht die Angabe des Plinius[2]), welcher Hypatodoros unter den Künstlern der 102ten Olympiade nennt, uns jenem Zeitpunkte wieder näher führte (vgl. über das Palaeographische Böckh's Bemerkungen). Das Hauptwerk der Künstler befand sich in Delphi und wird von Pausanias in folgender Weise beschrieben: X, 10, 3—4: „In der Nähe des trojanischen Pferdes stehen andere von den Argivern geweihete Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos, des Talaos, und Tydeus, des Oeneus Sohn; und die Enkel des Proetos, Kapaneus des Hipponoos, und Eteoklos, des Iphis Sohn; Polyneikes und Hippomedon, der Schwestersohn des Adrastos. Nahe dabei befindet sich auch der Wagen des Amphiaraos, auf welchem Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraos auch sonst durch Verwandtschaft verbunden; der letzte unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton; und diese machten sie, wie die Argiver selbst sagen, wegen des Sieges, welchen sie bei Oenoë im Argivischen mit den Hülfstruppen der Athener über die Lakedaemonier erfochten. Wegen desselben Sieges, wie mir scheint, weiheten die Argiver auch die sogenannten Epigonen. Denn auch Bilder von diesen stehen dort: Sthenelos und Alkmaeon, welcher, wie mir scheint, des Alters wegen dem Amphilochos vorgezogen ist, ferner Promachos, Thersandros, Aegialeus und Diomedes, mitten zwischen den beiden letzteren aber Euryalos.“ Da man von einer bedeutenden Schlacht bei Oenoë nichts weiss, so hat man geglaubt, an eine Begebenheit minderer Bedeutung während des peloponnesischen Krieges denken zu müssen, indem Ol. 90, 1 die Argiver und Athener ein Bündniss geschlossen hatten. Allein damals waren die Thebaner mit den Lakedaemoniern im Bunde gegen die Athener, und ihre Künstler würden nicht ihre Hand geliehen haben, einen Sieg der Feinde zu verherrlichen. Anders

---

[1]) Wolf ad Dem. Lept. p. 328. Böckh Staatshaush. II, S. 371. [2]) 34, 50.

verhielt es sich in dem sogenannten korinthischen Kriege (Ol. 96, 3—98, 2), in welchem die Thebaner auf der entgegengesetzten Seite mit den Argivern und Athenern gegen die Lakedaemonier kämpften. Freilich ist auch in diesem 295 Kriege von einer Schlacht bei dem argivischen Orte Oenoë nichts überliefert; und was ich früher[1]) darüber vermuthete, muss ich nach genauerer Würdigung der Nachrichten Xenophons[2]) selbst in Zweifel ziehen[3]). Doch ist wenigstens so viel sicher, dass in diesem Kriege das Glück nicht immer auf Seiten der Lakedaemonier war. Ausserdem ist es in diesem Falle erklärlich, nicht nur, weshalb die Argiver thebanischen Künstlern das Werk auftrugen, sondern auch weshalb ein Gegenstand gewählt wurde, welcher dem thebanischen und argivischen Sagenkreise gemeinsam war: der Zug der Sieben, durch welchen die Argiver nach ihrer Auffassung den rechtmässigen Herrn von Theben in sein Recht einzusetzen beabsichtigten.

Ob Aristogeiton, der bei Pausanias und in der delphischen Inschrift an zweiter Stelle genannt wird, Genosse oder Schüler des Hypatodoros war, lässt sich nicht ausmachen. Der letztere scheint indessen der berühmtere gewesen zu sein. Plinius nennt ihn allein; und ihm ward auch sonst noch ein berühmtes Werk beigelegt: das eherne Bild der Athene zu Aliphera in Arkadien „sehenswerth wegen der Grösse und wegen der Kunst", wie Pausanias sagt: VIII, 26, 7. Auch Polybius[4]) preist es wegen seiner Schönheit und Grösse und nennt es eines der grossartigsten und kunstvollsten Werke. Bei ihm wird der Künstler, wohl nur durch ein Versehen in den Handschriften, Hekatodoros genannt, der es in Gemeinschaft mit Sostratos gemacht habe. Unter den verschiedenen Künstlern dieses Namens werden wir zunächst an den Chier denken, welcher als einer der späteren Nachfolger des Aristokles von Sikyon angeführt wurde und zwischen Ol. 90 und 100 lebte. Denn später als diese Zeit wird auch das Bild der Athene nicht gemacht sein, da Ol. 102, 2 ein grosser Theil der Bewohner von Aliphera nach Megalopolis übersiedelte, und der Ort dadurch zur Unbedeutendheit herabsank. Doch müssen wir auch zugeben, dass Sostratos ein uns unbekannter thebanischer Künstler sein kann; und es ist z. B. in der thebanischen Künstlerinschrift von einem Nikon als Sohne eines Sostrotos die Rede, welcher letztere ebenfalls Künstler sein könnte, und als ein 296 Thebaner gewiss besser, als ein Chier zum Genossen des Hypatodoros sich eignen würde.

Andron.

Tatian (or. in Gr. 53, p. 119 Worth) nennt als sein Werk das Bild der Harmonia, der Tochter des Ares und der Aphrodite, also eine dem thebanischen Mythenkreise angehörige Gestalt. Dies, in Verbindung mit der thebanischen Künstlerinschrift, giebt uns das Recht, Andron als Thebaner zu betrachten.

Kaphisias.

Zufolge einer Inschrift von Tanagra (C. I. Gr. 1582) machte er eine Statue des Phorystas, der im Heroldswettkampfe bei Spielen des Zeus gesiegt hatte:

---

[1]) Art. lib. Gr. temp. p. 26. [2]) IV, 5. [3]) vgl. Bull. dell' Inst. 1851, p. 134. [4]) IV, 78.

ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΝ ΔΕ ΑΝΕΘΗΚΕ ΦΟΡΥΣΤΑΣ
ΠΑΙΣΟΤΡΙΑΚΟΣ ΚΗΡΥΞ ΝΙΚΗΣΑΣ ΚΑΛΟΝ
ΑΓΩΝΑΔΙΟΣ ΑΛΛΟΥΣ ΤΕ ΑΘΛΟΦΟΡΟΥΣ
ΠΤΑΝΟΙΣ ΠΟΣΙΝΕΙΛΟΝ ΑΓΩΝΑΣ
ΕΥΟΛΒΟΥΔΕ ΠΑΤΡΑΣΑΣ ΤΥ ΚΑΛΟΝ ΣΤΕΦΑΝΟ
ΚΑΦΙΣΙΑΣ ΕΠΟΕΙΣΕ

Tanagra gehört zu Boeotien, weshalb wir den Künstler für identisch mit dem in der thebanischen Inschrift genannten Sohne des Aristeus halten.

Timon

wird, von dieser Inschrift abgesehen, nur von Plinius unter den Künstlern genannt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde bildeten: 34, 91.

Kallistonikos, der in dieselbe Zeit, wie die vorhergehenden Künstler gehört, ist mit dem Athener Xenophon schon früher angeführt worden.

Thero,

Boeotier von Pausanias genannt, machte die Statue des Siegers im Pentathlon Gorgos aus Messene: VI, 14, 11. Da die Messenier während ihrer Verbannung kein Glück in den Kampfspielen hatten, und zuerst Ol. 103 wieder einer ihrer Landsleute den Sieg in Olympia davontrug[1]), so gehört der Sieg des Gorgos in spätere, vielleicht aber in die unmittelbar folgende Zeit, in welcher die Beziehungen zwischen Messene und Theben noch so lebhaft waren, dass sie 297 die Wahl eines thebanischen Künstlers für die Verfertigung der Statue rechtfertigen. — Noch ist zu bemerken, dass der Name des Theron durch Conjectur in eine Lücke des Pausanias gesetzt worden ist, nemlich IX, 26, am Ende. Es fehlt dort der Name des Künstlers, welcher die Bilder der Athene Ergane und des neben ihr stehenden Plutos zu Thespiae gemacht hatte. Da hier an einen boeotischen Künstler zu denken am nächsten liegt, *Θήρων* aber wegen des folgenden Wortes *Θεῶν* von den Abschreibern leicht übersehen werden konnte, so liesse sich dieser Ergänzung eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht absprechen, wenn nicht auch eine Zeile früher eine Lücke anzunehmen wäre, der zufolge das Ausfallen des Namens nicht durch ein Versehen der Abschreiber, sondern durch eine Beschädigung der allen anderen zu Grunde liegenden Handschrift seine Erklärung zu finden scheint.

Eubios und Xenokritos.

Pausanias nennt sie Thebaner und führt als ihr Werk ein marmornes Bild des Herakles Promachos im Herakleion zu Theben an: IX, 11, 4.

Theodoros.

Einen Bildhauer dieses Namens aus Theben nennt Diogenes Laërtius: II, § 103.

Onassimedes.

Als sein Werk führt Pausanias ein Bild des Dionysos aus massivem Erze an: IX, 12, 4. Wie jetzt die Worte lauten, geschieht des Vaterlandes keine Erwähnung, obwohl man dies nach dem Gebrauche des Pausanias erwarten sollte. Aus diesem Grunde schlägt Kayser (Rh. Mus. N. F. V, S. 348) vor, in den Worten *Ὀνασσιμήδης ἐποίησε διόλουπλῆρες ὑπὸ τοῦ χαλκοῦ*, für *πλῆρες*

1) Paus. VI, 2, 10.

zu schreiben ἐπιχώριος, und ὑπὸ τοῦ als durch die Corruptel πλῆρες hervorgerufen zu tilgen: was freilich etwas gewagt, aber doch nicht ohne Wahrscheinlichkeit ist. Der Dionysos stand neben einem Werke der Söhne des Praxiteles, mit denen Onassimedes möglicher Weise gleichzeitig ist.

Aristoneidas und Alkon,

deren Werke man früher nach Theben versetzte, betrachten wir als der Kunstschule von Rhodos angehörig, w. m. s.

Boïskos.

Unter den Statuen griechischer Dichterinnen führt Tatian (c. Gr. 52, p. 113 Worth) die der Myrtis als Werk des Boïskos an. Myrtis war aus Anthedon in Boeotien und nach Suidas[1]) Lehrerin des Pindar, so dass, ihr Bild zu machen, vorzüglich einem boeotischen Künstler ziemte. Diese Vermuthung würde freilich beseitigt werden, sofern wir nach dem Vorschlage Gesner's an die Stelle des Boïskos den bekannteren Namen des Boëthos setzten. Doch scheint dazu keine genügende Nöthigung vorhanden. 298

Künstler im übrigen Griechenland.

Telephanes.

Ueber diesen Künstler äussert sich Plinius[2]) in folgender Weise: „Die Künstler, welche in ausführlichen Schriften die Kunstgeschichte behandeln, feiern mit ausserordentlichen Lobsprüchen auch den Phokaeer Telephanes, der sonst unbekannt geblieben ist, weil er in Thessalien wohnte und seine Werke dort versteckt sind; übrigens aber nach ihrem eigenen Urtheil in eine Linie mit Polyklet, Myron, Pythagoras gesetzt wird. Sie führen von ihm an: Larissa, den Sieger im Pentathlon Spintharos und Apollo. Andere meinen, nicht das sei die Ursache seiner Unberühmtheit gewesen, sondern sie habe ihren Grund darin, dass er sich hergegeben, für die Perserkönige Xerxes und Darius zu arbeiten.“ Es ist schon in den Erörterungen über Polyklet bemerkt worden, dass wir nicht nothwendig an die Zeit des älteren Darius zu denken haben. Das Wichtigste für uns bleibt indessen die Vergleichung mit den drei Künstlern, deren Zeitgenosse er gewesen sein wird. Dass gerade diese, mit Ausschluss des Phidias, genannt werden, scheint darauf zu deuten, dass nicht sowohl hohe geistige Idealität, als körperliche Vollendung das Verdienst seiner Werke bildete. Was sein Vaterland anlangt, so lässt sich für Phokis sein späterer Wohnsitz Thessalien, für Phokaea die Thätigkeit für die Perserkönige geltend machen. Phocaeus und Phoceus, wie die Handschriften des Plinius bieten, sind beides auffällige Formen.

Ueber Pantias und Sostratos von Chios, so wie über Philotimos von Aegina ist schon im zweiten Abschnitte, bei Gelegenheit der Schule des Aristokles von Sikyon die Rede gewesen.

Ueber Ptolichos von Corcyra s. die Schule des Kritios in Athen. 299

Von Sostratos aus Rhegion wissen wir nichts, als dass er der Schwestersohn des Pythagoras war: Plin. 34, 61.

[1]) s. v. Πίνδαρος. [2]) 34, 68.

Ueher Patrokles von Kroton s. den gleichnamigen Künstler von Sikyon.

Unter den Künstlern der 90sten Olympiade nennt Plinius[1]) einen gänzlich unbekannten Perellus. Da der Name kaum griechisch, und an dieser Stelle nur die Erwähnung eines bekannten Künstlers zu erwarten ist, so hat man die Schreibung in der verschiedensten Weise zu verändern vorgeschlagen: Perillus, Perilaus, Parelius, Pyrrhus, Onatas, oder mit Bezug auf den vorhergehenden Namen Scopas Elius (s. Skopas). Ich bemerke nur, dass keiner dieser Vorschläge so überzeugender Art ist, dass man sich für ihn mit Bestimmtheit entscheiden könnte.

Sicherlich verderbt ist auch der Name eines Künstlers Turnos, welcher nach Tatian (c. Gr. 34, p. 118 Worth) ein Bild der Laïs gemacht haben soll. Laïs wurde (nach Paus. II, 2, 5) noch als Kind von den Athenern unter Nikias (Ol. 91) aus Sicilien als Gefangene weggeführt und nach Korinth verkauft. Aristophanes erwähnt ihrer im Plutos v. 179, welcher Ol. 97, 4 aufgeführt wurde.

Mentor.

Von dem bekannten Toreuten dieses Namens, welcher vor dem Brande des ephesischen Tempels (Ol. 106, 1) lebte, besass Varro eine Erzstatue: Plin. 33, 154.

Rückblick.

Die erste wichtige Erscheinung, welche uns bei einem Ueberblicke über die Masse der Künstler dieser Periode entgegentritt, ist die, dass sich fast das gesammte künstlerische Leben um zwei Mittelpunkte gruppirt. Athen und Argos herrschen unbedingt; was von anderen Orten her bekannt ist, tritt dagegen nicht nur völlig in den Hintergrund, sondern wird sogar zum besten Theile von jenen Mittelpunkten angezogen, und erlangt erst dort Bedeutung. 300 Wir finden in Athen oder in Verbindung mit athenischen Künstlern: Theokosmos aus Megara; Agorakritos, Kolotes, Thrasymedes (vielleicht auch Xenophon) aus Paros; Polygnot aus Thasos; Paeonios aus Mende in Thracien; Styppax aus Kypros, Kresilas, Amphion aus Kreta; Ptolichos aus Corcyra; von thebanischen Künstlern arbeitet wenigstens einer, Kallistonikos, mit dem Athener Xenephon zusammen. Damophon aus Messene endlich schliesst sich dem Charakter seiner Werke zufolge eng an die athenische Kunst an. Die Künstler von Argos stehen zunächst mit denen von Sikyon in der engsten Verbindung: Polyklet hat etwa eben so viele Schüler aus der einen, wie aus der anderen Stadt. An diese schliessen sich die Künstler Arkadiens an: Athenodoros, Dameas, Samolas, Nikodamos; ferner Piso aus Troezen, Theokosmos und Kallikles aus Megara. Geringer ist der Einfluss, welchen Argos auf entferntere Gegenden ausübt: wir fanden nur Aristandros aus Paros, Pausanias von Apollonia. Sostratos und Pantias aus Chios bilden die Fortsetzung der

[1]) 34, 49.

älteren sikyonischen Schule des Aristokles. Dagegen sind die alten Kunstschulen von Samos, Chios, Aegina, Korinth, Lakedaemon, wenn wir von dem wenig bekannten Philotimos aus Aegina und von Gorgias aus Lakedaemon absehen, gänzlich vom Schauplatze verschwunden. In Theben finden wir allerdings eine Reihe von Künstlern, aber keinen von solcher Bedeutung, dass er, wie der gleichzeitige Maler Aristides aus dieser Stadt, eine Schule von eigenthümlicher Richtung begründet oder einen bedeutenden Einfluss auf andere Orte geübt hätte; vielmehr scheinen sich die beiden tüchtigsten, Hypatodoros und Aristogeiton, dem einen der grossen Mittelpunkte, der argivischen Kunst, genähert zu haben. Das Wirken des Pythagoras lässt sich nur in einem einzigen Schüler, seinem Neffen Sostratos, verfolgen. Die wenigen Künstler, welche ausserdem noch genannt werden, stehen durchaus vereinzelt. Fragen wir daher nach der Entwickelung der Kunst in dieser Periode, so haben wir es nur mit der Kunst von Athen und Argos zu thun. Wir betrachten daher zuerst jeden dieser Orte für sich, gehen sodann zu einer Vergleichung beider unter einander über, und suchen zum Schlusse nachzuweisen, aus welchen Gründen gegen das Ende dieser Periode ein Stillstand eintritt, und erst nach diesem eine Entwickelung von ganz neuen Ausgangspunkten aus beginnt.

Athen. Wo ein gewaltiger Geist eine neue Bahn gebrochen hat, da werden wir fast immer der Erscheinung begegnen, dass die jüngeren Zeitgenossen und nächsten Nachfolger in diese Bahn hineingezogen werden, dem bewältigenden Einflusse des grossen Vorbildes sich nicht zu entziehen vermögen. Attika hatte am Anfange dieser Periode fast gleichzeitig zwei Geister erzeugt, welche einer und derselben Kunst nach zwei verschiedenen Richtungen hin durchaus neue Grundlagen gaben: Phidias und Myron. Vorwurf der Kunst bei dem einen war das höchste geistige, bei dem anderen das höchste körperliche Leben. Aber obwohl sonach ihre Bestrebungen auf zwei verschiedene Punkte gerichtet waren, so hatten doch Beide wieder das miteinander gemeinsam, dass sie durchaus nach Idealität strebten. Beide schaffen ihre Gestalten von innen heraus nach einer Idee; die Formen des Körpers sind ihnen nur Träger derselben. Aeusseren Reiz und Anmuth als für sich bestehende Vorzüge kennen sie nicht: die Schönheit, nach welcher sie allein streben, ist durch das Wesen jener Idee streng begrenzt und bedingt. In derselben Richtung aber bewegt sich die gesammte attische Kunst dieser Periode; und alle Eigenthümlichkeiten, welche uns von den einzelnen Künstlern in derselben gemeldet werden, zeigen sich fast nur als Ausflüsse jener beiden Anfangspunkte, von denen meist einer allein, zuweilen auch beide zugleich auf den einzelnen Künstler einwirkten. Bestrebungen, wie wir sie z. B. bei Kallimachos gefunden haben, können in ihrer Vereinzelung diesen allgemeinen Satz eher bestätigen, als umstossen. Am deutlichsten zeigt sich der Einfluss des Phidias: Alkamenes, Agorakritos, Kolotes, Theokosmos, Paeonios stehen in den engsten Beziehungen zu ihm; sie sind seine Gehülfen bei seinen ausgedehnten Arbeiten; und wiederum werden sie bei ihren eigenen Schöpfungen von ihm mit Rath und That in einer Weise unterstützt, dass die Nachwelt über die Urheber einzelner Werke zweifelhaft werden konnte. Noch nach der hundertsten Olympiade scheint sich dieser Einfluss selbst über die Grenzen Attikas erstreckt zu haben: Damophon aus

Messene schliesst sich der attischen Schule, sowohl in Betreff der ausschliesslichen Behandlung religiöser Gegenstände, als hinsichtlich der Technik an: er giebt dem Marmor, welcher seit den umfangreichen Tempelsculpturen in Attika 302 immer mehr in Aufnahme kam, den Vorzug vor dem Erze; er arbeitet selbst in attischem Marmor; seine Kenntniss der Sculptur in Gold und Elfenbein, welche er durch die Restauration des Zeusbildes zu Olympia bethätigt, erklärt sich am einfachsten aus dem Zusammenhange mit der Schule des Phidias. Als Schüler des Myron wird ausdrücklich zwar nur ein einziger Künstler, sein Sohn Lykios, angeführt. Aber zu dessen Knaben, welcher Feuer anbläst, liefert Styppax, man möchte sagen, ein Seitenstück durch den Splanchnoptes. Eben so wenig liess sich in manchen Werken des Kresilas und Strongylion die Verwandtschaft mit Myron verkennen. Selbst die Kunst eines Demetrios scheint demselben nicht fremd, wenn sie auch in ihrer besonderen Ausbildung in den vollständigsten Naturalismus umschlug. Dass dies in einem einzelnen Falle geschah, konnte uns nicht Wunder nehmen; aber eben so wenig kann es uns auffallen, dass dieser Künstler zunächst ganz vereinsamt blieb: es ist dieses nur ein Zeugniss mehr für die Behauptung, dass in der ganzen attischen Kunst dieser Periode der Idealismus unbedingt herrschte.

Die beiden Richtungen innerhalb desselben scheiden sich im Ganzen sehr scharf. Die Schüler des Phidias bilden Götter oder schmücken deren Tempel. Die Ideale des Zeus und der Athene namentlich waren von Phidias für immer festgestellt. Wem dieses Verdienst im Besonderen bei den anderen Göttergestalten beizulegen ist, vermögen wir aus unseren unzureichenden Quellen nur selten nachzuweisen. Nur darüber belehrt uns auch eine flüchtige Betrachtung, dass die Auffassung überall eine ernste und strenge war. Die Ideale der nackten Aphrodite, des jugendlich weichen Dionysos u. A., von denen unzählige Wiederholungen auf uns gekommen sind, gehören erst der folgenden Periode an. Noch weniger finden wir die untergeordneten Wesen aus der Begleitung der grösseren Götter jetzt schon in selbständiger Bedeutung von der Kunst gebildet. Sie erscheinen ihrem Wesen gemäss auch in der Kunst noch untergeordnet, so namentlich in Tempelgiebeln. Dasselbe gilt von der Heroenbildung, und in noch höherem Grade von der Darstellung wirklicher Menschen. Schon bei Phidias ist sie nur eine Ausnahme: unter den Werken seiner Schüler finden wir eine einzige Athletenfigur, den Enkrinomenos des Alkamenes. — Zeigt sich 303 demnach die Kunst der Schüler des Phidias in dem Kreise ihrer Wirksamkeit im engsten Sinne als die Fortsetzung der Kunst des Lehrers, so dürfen wir dasselbe gewiss auch in Hinsicht auf formelle und technische Behandlung voraussetzen. Und in der That, wie wir bei Phidias nur wenig über Vorzüge der Form als ein besonderes Verdienst zu sprechen Veranlassung hatten, weil dieselbe überall mit der geistigen Idee im engsten Zusammenhange stand, so haben wir auch bei der Betrachtung seiner Schüler nur einmal der plastischen Rhythmik als einer Eigenschaft der Werke des Alkamenes Erwähnung gethan. Auch in der Technik ist die Schule so vielseitig, als der Meister: neben der Bronze gewinnt der Marmor grössere Bedeutung, und Werke aus Gold und Elfenbein sind, wenn auch nicht ausschliesslich, doch vorzugsweise dieser Schule eigenthümlich.

Blicken wir jetzt auf die Werke der Künstler, welche wir als unter dem Einflusse des Myron stehend bezeichnet haben, so bemerken wir zuerst, dass sie ausschliesslich in Bronze gearbeitet waren. Ferner finden wir im Gegensatze zur Schule des Phidias Götterbilder fast nur ausnahmsweise. Der Zeus des Lykios war noch dazu der Mittelpunkt einer heroischen Darstellung, nicht ein Tempelbild. Die Artemis Soteira des Strongylion scheint minder berühmt gewesen zu sein, als die Amazone und der Knabe desselben Künstlers. Ob endlich die Minerva musica des Demetrios gerade in ihrer Eigenschaft als Götterbild besonderen Ruhmes würdig war, muss zweifelhaft erscheinen, wenn wir sowohl den Charakter seiner übrigen Werke, als die Nachricht von den tönenden Schlangen am Gorgoneion ins Auge fassen. Das eigenthümliche Verdienst dieser Künstler zeigt sich vielmehr in dem lebendigen Erfassen bestimmter Thätigkeiten und Zustände, wie sie das wirkliche Leben darbietet, und in deren vollendeter Darstellung. Deshalb werden nächst den Werken des Myron der feueranblasende Knabe des Lykios, der Splanchnoptes des Styppax, der sterbende Verwundete des Kresilas, weil in ihnen die Eigenthümlichkeit dieser Schule am schärfsten hervortritt, mit besonderem Lobe von den Alten erwähnt; und an diesem Lobe haben sogar Werke Theil, welche streng genommen dem heroischen Kreise angehören, die Amazonen von Kresilas und Strongylion: denn der Vorzug der einen war in der durch die Verwundung herbeigeführten Situation begründet; bei der andern war es die schöne Form der Schenkel, 304 welche zur Bewunderung hinriss. Fassen wir diesen auf das wirkliche Leben gerichteten Charakter der myronischen Schule ins Auge, so muss uns die Erscheinung auffallen, dass Statuen athletischer, namentlich olympischer Sieger als Werke der genannten Künstler, Myron selbst ausgenommen, gar nicht bekannt sind; ja es scheint, dass dieser Kunstzweig von allen attischen Künstlern der vorliegenden Periode verhältnissmässig nur in sehr geringem Umfange ausgeübt wurde. Denn was wollen der Enkrinomenos des Alkamenes, Pythodemos von Deinomenes, Athleten des Mikon und Nikeratos gegen die Masse der übrigen Werke dieser Schule, oder gegen die Reihen von Athletenfiguren argivischer Künstler bedeuten? Noch dazu hatten auf einem anderen Gebiete, dem der religiösen Kunst, die attischen Künstler in Olympia das vollständigste Uebergewicht, und sie mussten also nothwendig dort vorzugsweise bekannt sein. Wir müssen also die Ursache jener Erscheinung vielmehr in einem inneren Grunde suchen, und dürfen ihn vielleicht in der vom Idealismus ausgehenden Grundrichtung der attischen Kunst finden, welcher die Darstellung einzelner Individualitäten weniger zusagte, vielleicht auch weniger gelang, als die Bildung idealer Gestalten. Dass dieser Satz auch auf das eigentliche Portrait seine Anwendung findet, lehrt die Bemerkung, welche Plinius der Erwähnung des Perikles von Kresilas beifügt: man müsse bewundern, wie hier die Kunst edle Männer noch mehr veredle, was doch nur auf eine ideale Auffassung des Portraits bezogen werden kann. Alkibiades ferner ward von den Künstlern mit Vorliebe seiner Schönheit wegen gebildet, welche ihn sogar befähigte, das Modell zu einem Eros abzugeben. Ein Diitrephes aber, von Pfeilen durchbohrt und sterbend (vom Splanchnoptes gar nicht zu reden), kann kaum noch ein Portrait, wenigstens nicht im gewöhnlichen Sinne, genannt werden. Wo hingegen

der Naturalismus das Uebergewicht gewonnen hat, bei Demetrios, da begegnen wir sogleich unter fünf Werken vier Portraits. Natürlich soll hiermit keineswegs geleugnet werden, dass nicht auch sonst in dieser Periode von attischen Künstlern vielfach Bildnisse gearbeitet worden seien. Nur mochten sie entweder von Künstlern untergeordneten Ranges ausgeführt werden, oder sie hatten, wie bereits bemerkt, und wie die Bildnisse aus dieser Periode oder deren Nach-
305 bildungen es augenscheinlich machen, durch ihre Auffassung Theil an dem idealen Grundcharakter der attischen Kunst.

Blicken wir noch einmal auf die Schule des Myron zurück, so begränzt sich uns das Verdienst derselben in hinlänglich bestimmter Weise. Zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählt sie nicht die erhabensten geistigen Ideen, wie sie in den griechischen Göttern verkörpert erscheinen, sondern das menschliche Leben in seiner lebendigsten Entfaltung. Aber auch innerhalb dieser Aufgabe beschränkt sie sich wieder, und sucht nicht das Individuelle, sondern das Allgemeine im Ausdrucke des Lebens auf: nicht den Ausdruck, wie er sich in einem einzelnen Falle entwickelt hat, sondern wie er sich unter gegebenen Voraussetzungen stets in derselben Weise entwickeln muss. Die klare Erkenntniss dieses Punktes aber ist für das Verständniss der in der nächsten Periode erfolgenden Entwickelung von höchster Wichtigkeit. Denn auf dieser Seite suchte man, wie bemerkt, das Individuelle immer mehr zum Allgemeinen, ich möchte sagen, abzuklären; auf der andern dagegen musste man, nachdem die höchsten und allgemeinsten Begriffe in den Idealen eines Phidias und Anderer erschöpft waren, das Bedürfniss einer grösseren Individualisirung in den Götterbildungen empfinden; und erst so konnte durch das Begegnen dieser zwei entgegengesetzten Bestrebungen eine neue Richtung entstehen, welche denjenigen Raum mit neuen Wesen bevölkert, welchen auch die Mythologie zwischen Göttern und Menschen in der Mitte gelassen hatte. Die niederen Götter und Daemonen, welche die Begleitung der höheren bilden, und dem inneren Wesen derselben verwandt, aber in der Regel nur bestimmt sind, dasselbe in einzelnen Richtungen schärfer zum Ausdruck zu bringen, erscheinen jetzt auch auf dem Felde der bildenden Kunst in selbständiger Gestaltung; und ähnlich verhält es sich mit der Darstellung einzelner Heroen. Die Anfänge dieser weiteren Entwickelung beginnen bereits gegen das Ende dieser Periode bemerkbar zu werden, wie ein Blick auf die Werke des Kephisodot, Xenophon und Deinomenes lehren kann. Was ausserdem noch mitgewirkt hat, die attische Kunst zu dieser Zeit uns in einer wesentlich veränderten Stellung zu zeigen, wird weiter unten in Betracht gezogen werden.

Argos. Es wird vielleicht aufgefallen sein, dass bei der Betrachtung
306 der einzelnen Künstler aus der Schule von Argos nicht einmal der Versuch gemacht worden ist, irgend einen derselben nach seiner künstlerischen Individualität und seinem Verdienste darzustellen. Allein weder ist uns etwas von ihren Werken erhalten, noch finden sich, von wenigen allgemeinen Lobsprüchen abgesehen, in unseren schriftlichen Quellen bestimmte Urtheile über die eigenthümlichen Verdienste des Einzelnen. Es bleibt uns daher nur zu versuchen übrig, ob sich aus der Betrachtung der gesammten Masse dieser Künstler einige besondere Kennzeichen für die nähere Bestimmung des Charakters dieser Schule

ergeben. Fragen wir zuerst, an welchen Gegenständen in Argos die Kunst vornehmlich geübt wurde, so sehen wir, dass die Bildung der Götter sehr in den Hintergrund tritt, und dass von der nicht grossen Zahl der Götterbilder nur wenige dem eigentlichen Cultus bestimmt, eigentliche Tempelbilder waren: nemlich der Zeus Stratios des Daedalos, der Zeus Philios, ferner Apollo, Artemis und Leto von dem jüngeren Polyklet. Die Hebe des Naukydes war der Hera des Polyklet nur beigeordnet. Ueber die Aufstellung seines Hermes wissen wir nichts. Die Hekatebilder von ihm und seinem Bruder standen zwar in einem Tempel, aber dem eigentlichen Tempelbilde von Skopas gegenüber; ebenso die Aphrodite des Kleon in einem Tempel der Hera. Der Zeus Meilichios des Polyklet, zwei Zeusbilder des Kleon, eine Athene von Nikodamos waren im Freien aufgestellte Weihgeschenke. Die Götter in den grossen Weihgeschenken der Spartaner und Tegeaten standen mitten in einem Kreise historischer und heroischer Figuren; die Aphrodite von Amyklae diente zum Schmucke eines Dreifusses. Keines dieser Götterbilder wird öfter als einmal genannt, was zum Theil wohl Zufall und durch die Beschaffenheit unserer Quellen bedingt sein mag, hier jedoch, wo es von der ganzen Masse gilt, immerhin die Ueberzeugung verstärken muss, dass die Götterbilder dieser Schule eine besondere Beachtung nicht verdienten und nicht in dem Maasse fanden, wie so manche Werke athenischer Künstler.

Aus dem Kreise der Heroenbilder nennen wir zuerst die arkadischen Stammesheroen in dem Weihgeschenke der Tegeaten: und vielleicht dürfen wir auch als unter Einwirkung der argivischen Schule entstanden die Reihe der argivischen Helden vor Theben betrachten, obwohl sie Werke thebanischer Künstler, des Hypatodoros und Aristogeiton, waren. Dass jedoch diese Heroen- 307 bilder sich von denen historischer Personen, wie der Feldherren bei Aegospotamoi, in Charakter und Auffassung wesentlich unterschieden, lässt sich keineswegs mit Bestimmtheit behaupten. Schon die Art der Aufstellung in grösseren Reihen verlangt vielfach ein Unterordnen des Einzelnen unter das Ganze. Dass dagegen ein Künstler dieser Schule einen einzelnen Heroen seiner besonderen Individualität und seines Charakters wegen als ein selbständiges Werk durchgeführt habe, wird nirgends berichtet, wenn wir nicht den jugendlichen Herakles mit dem Löwen von Nikodamos oder die Amazone des Phradmon als das Gegentheil beweisend gelten lassen wollen. Aber keiner der Sieben gegen Theben oder der Epigonen, deren Darstellung doch gerade argivischen Künstlern hätte nahe liegen müssen, hat eine künstlerische Behandlung und Durchbildung der Art erfahren, dass seine Figur typisch geworden wäre, wie die eines Herakles, eines Odysseus.

So bleibt denn als das eigentliche Feld der Thätigkeit dieser Schule die Darstellung wirklicher Menschen, namentlich athletischer Sieger übrig. Fast von jedem Künstler, von dem wir mehr, als den blossen Namen wissen, wird ein oder das andere Werk dieser Art angeführt, von manchen ganze Reihen. Besonders gerühmt wird Naukydes wegen der Statuen des Cheimon, des Diskobols und Widderopferers, Daedalos wegen der Knaben mit der Striegel, Patrokles im Allgemeinen wegen Statuen von Athleten u. s. w. Erinnern wir uns an die zwölf Kühe des Phradmon, das Ross des Antiphanes, die Zwei- und

Viergespanne des Aristides u. s. w., so sehen wir, dass auch in der Bildung von Thieren diese Schule nicht ohne Auszeichnung thätig war. Aber selbst hier suchen wir nach einem Werke, welches die Bewunderung in so lebendiger Weise herausgefordert hätte, wie der Ladas, der Diskobol, die Kuh eines Myron.

Sollen wir darum den Werth dieser Schule gering anschlagen? Ich glaube nicht. Denn was bisher gesagt wurde, sollte nur dazu dienen, uns auf den Weg zu einer richtigen Beurtheilung zu leiten. Ausdrückliche Zeugnisse kommen uns dabei nicht zu Hülfe. Doch werden wir schwerlich irre gehen, wenn wir jetzt die Frage aufwerfen: welchen Ausgangspunkt hatte die Schule von Argos? 308 Die Antwort ist unzweifelhaft: die Persönlichkeit des Polyklet. Fast die Hälfte aller genannten Künstler sind nach dem ausdrücklichen Zeugnisse der Alten Schüler des Polyklet, die andere Hälfte arbeitet mit diesen Schülern gemeinsam, oder es sind Schüler der Schüler. Kein Einzelner unter ihnen ragt in solcher Weise hervor, dass er wieder als Begründer einer neuen Schule von eigenthümlicher Richtung gelten könnte. Als das wesentlichste Verdienst des Polyklet haben wir aber oben hervorgehoben, dass er der Kunst eine theoretische Grundlage gab, dass er durch L e h r e nicht weniger, als durch seine Werke darauf hinarbeitete, jeder falschen Richtung, welche durch Unwissenheit oder durch willkürliche, wenn auch geistreiche Laune sich etwa hätte geltend machen wollen, allen weitergreifenden Einfluss abzuschneiden. Die Früchte dieses seines Strebens zeigen sich nun an seinen Schülern. Nicht geniale Kühnheit, welche durch lebendige Wahrheit die Natur zum Wettkampf herauszufordern scheint, nicht gewaltige, grossartige Erhabenheit, welche sich über das Irdische zu erheben strebt, bilden das Wesen dieser Schule; wohl aber finden wir eine Reihe von tüchtigen Werken, correct und ohne Makel bis ins Feinste durchgeführt. Solchen Werken wird eine volle und lebhafte Anerkennung in der Regel nur bei Sachverständigen, bei Künstlern zu Theil. Der blosse Liebhaber freut sich daran, an der Reinheit, an der ungetrübten Schönheit, empfindet aber mehr ein stilles Behagen, welchem es schwer wird, Worte zu geben, weil dazu das blosse, auch noch so richtige G e f ü h l nicht ausreicht, sondern ein bestimmtes künstlerisches W i s s e n nothwendig ist. Diesem Umstande mögen wir es zuschreiben, dass die Werke dieser Schule weniger, als die freilich geistreicheren der Attiker, Bewunderer in Worten gefunden haben, in ähnlicher Weise, wie auch heute von manchen Werken, welche die Künstler mit Eifer und unablässig studiren, in den Büchern über Kunstgeschichte kaum ein Wort zu finden ist. —

Wir haben versucht, von den Eigenthümlichkeiten der attischen und argivischen Kunstschulen ein Bild in wenigen einfachen, aber möglichst klaren und bestimmten Zügen zu entwerfen; und sind dabei zu dem Ergebnisse gelangt, dass wir es im Wesentlichen nur mit der Fortsetzung dessen zu thun hatten, was durch Phidias, Myron, Polyklet anerkannte Geltung gewonnen hatte. Wollen 309 wir daher noch besonders auf das Unterscheidende dieser Richtungen aufmerksam machen, so haben wir kaum etwas anderes zu thun, als uns in das Gedächtniss zurückzurufen, worin wir das Unterscheidende jener drei Meister erkannt haben. Wir fanden bei den Attikern überall ein Vorwiegen der Idee. Die dargestellte Gestalt sollte zunächst einen bestimmten Gedanken aussprechen, sei dies nun

ein rein geistiger Begriff, oder ein aus dem Leben aufgenommener Moment einer Handlung. Die Argiver dagegen verfolgten vorzugsweise nur ein einziges Ideal, das Ideal der körperlichen Vollkommenheit, der schönen Form. Während daher bei den Attikern poetische Begeisterung und Phantasie als nothwendig vorausgesetzt werden müssen, um die Idee klar im Geiste anzuschauen und eben so klar aus dem Geiste wieder zur Darstellung zu bringen, beruhten die Vorzüge der argivischen Schule auf einem gründlichen Studium, auf dem künstlerischen Wissen, welches auch in den Mängeln der wirklichen Erscheinungen die Regel, das Gesetz der vollkommenen Bildung zu erkennen, und dadurch den darzustellenden Gestalten den Reiz einer höheren Wahrheit zu verleihen vermag.

Die inneren Ursachen des angegebenen Entwickelungsganges, so wie der strengen Scheidung der verschiedenen Schulen, möchte schwerlich jetzt jemand zu bestimmen wagen, namentlich so lange wir über die vorhergehende Periode nicht genauer unterrichtet sind. Den wesentlichsten Einfluss müssen wir immer den geistigen Eigenthümlichkeiten der Begründer dieser Schulen zuerkennen. Aber selbst wenn durch sie der Anstoss gegeben war, so durfte doch zu einer naturgemässen Entwickelung auch eine günstige Gestaltung der äusseren Umstände nicht fehlen. Nehmen wir z. B. an, Phidias sei in einem kleinen, von Hülfsmitteln entblössten Staate aufgetreten, würde sich wohl sein Geist in seiner ganzen Gewaltigkeit haben entwickeln können? In Athen dagegen war, als er zu wirken begann, die Kunst zu einer Staatssache geworden. Für die grossartigsten Schöpfungen fand er die Mittel bereit; ja die gebotenen Mittel mussten den Künstler zu grossartigen Schöpfungen sogar anfeuern. War hier der Erfolg ein glänzender, so kann es nicht auffallen, dass man anderwärts, wo man nach einer Verherrlichung der religiösen Heiligthümer durch die Kunst strebte, sich dorthin wendete, wo man die Aufgabe schon gelöst sah. So wandert die attische Kunst nach Olympia, ein anderer Zweig nach Delphi. Solches Glück 310 ward der Kunst von Argos nur ausnahmsweise zu Theil. Nur einmal schmückt Polyklet einen Tempel, den der Hera, mit einem kostbaren Bilde aus Gold und Elfenbein; und wenn auch die übrigen Sculpturen dieses Tempels, wie die am Giebel und an den Metopen, zur gleichen Zeit entstanden, und einheimische Künstler daran beschäftigt gewesen sein mögen, so bleibt dieses eine vereinzelte Anstrengung, die der Staat Argos auf eine zufällige Veranlassung hin, den Brand des alten Tempels, machte. Sonst ist die Thätigkeit der Künstler von Argos fast immer Privatsache: es handelt sich um einzelne Bilder olympischer Sieger, um einzelne Götterbilder für unbedeutendere Staaten oder Städte. Ja selbst wo diesen Künstlern umfangreichere Aufgaben geboten wurden, zersplittern sich dieselben ins Kleine. Einem Phidias z. B. wird die Gruppe von dreizehn Erzfiguren, das Weihgeschenk wegen des marathonischen Sieges, einem Lykios eine andere der Apolloniaten von gleicher Figurenzahl allein und ausschliesslich übertragen. An den neun Figuren des tegeatischen Denkmals dagegen sind vier Künstler beschäftigt. Bei der Hauptgruppe des Weihgeschenkes von Aegospotamoi von eben so vielen Figuren ist die Arbeit unter fünf Künstler vertheilt; die zahlreichen Statuen der Bundesgenossen aber scheinen kaum eine geschlossene Composition gebildet zu haben, sondern einfache Ehrenstatuen ge-

wesen zu sein. Es kann daher keinem Zweifel unterworfen sein, dass auf die verschiedenartige Entwickelung der attischen und argivischen Kunst die äusseren Verhältnisse, das Maass der dargebotenen Mittel, von einem sehr wesentlichen Einflusse waren. —

Wir begannen die allgemeine Betrachtung dieser Periode mit der Hinweisung darauf, dass sich das gesammte künstlerische Leben um zwei Mittelpunkte, Athen und Argos, gruppirt. Diese Erscheinung ist von der grössten Wichtigkeit, nicht blos, weil sie uns zeigt, wie mächtig einzelne Geister zu wirken vermögen, sondern ganz besonders auch deshalb, weil sich dadurch hauptsächlich erklärt, die griechische Kunst, auch nachdem sie schon das Höchste erreicht, nicht zerfällt, sondern in stetiger Fortentwickelung erscheint. Der Zusammenhang, die 311 Herrschaft der Schule bewährt sich als das erhaltende Princip, welches das gewonnene Gute festhält und unzeitige Neuerungen schwerer Eingang finden lässt. So beschränkt sich die Schule des Myron, wie die des Polyklet, rücksichtlich des Stoffes fast ausschliesslich auf das Erz, während die übrigen Zweige der Sculptur in der Schule des Phidias ihre Ausbildung erhalten. Hinsichtlich der Form wirkt in Argos die Lehre des Polyklet; in Attika bleibt sie, wie bei Phidias und Myron, der Idee untergeordnet. Selbst in der Wahl der Darstellungen bewahrt man gewisse Grenzen. Der Kreis derselben erweitert sich kaum wesentlich über das hinaus, was schon in der Periode vor Phidias sich festgestellt hatte; nur dass die alten Formen von einem durchaus neuen Geiste belebt erscheinen. Aber noch immer giebt es kaum Beispiele, dass ein Kunstwerk blos um seiner selbst willen, um damit nichts als eine rein künstlerische Aufgabe zu lösen, gearbeitet worden sei. Fast immer lässt es sich nachweisen, dass, ehe der Künstler Hand anlegte, der besondere Zweck schon bekannt war, für welchen er sein Werk bestimmte. Freilich scheint es vielleicht im Widerspruch mit der behaupteten Herrschaft der Schule zu stehen, dass die durch mehrere Generationen fortlaufenden Reihen von Schülern, wie z. B. die des Aristokles, des Kritios, welche noch aus der vorigen in die jetzige Periode herüberreichen, gerade jetzt verschwinden. Unter den Nachfolgern des Polyklet giebt es einige kurze Reihen; aber es scheint dieses keinen Unterschied zwischen den betreffenden Künstlern und ihren Landsleuten zu bedingen. Von Phidias und Myron dagegen kennen wir nur Schüler, aber weiterhin nicht Schüler dieser letzteren. Wir mögen uns dies daraus erklären, dass bei dem weitverzweigten künstlerischen Treiben dieser Periode besondere Vortheile und Vorzüge in dem, was mit dem gewöhnlichen Ausdrucke als das künstlerische Machwerk bezeichnet wird, nicht lange mehr Eigenthum oder Geheimniss Weniger bleiben konnte, sondern Gemeingut werden musste, welches der Einzelne auch dann sich anzueignen vermochte, wenn er nicht im engen Zusammenhange mit einer bestimmten Schule stand. Wo nun gar, wie in Athen, zwei unter gewissen Gesichtspunkten gleichberechtigte und gleich ausgezeichnete Schulen bestehen, da kann eine Wechselwirkung nicht ausbleiben. Deshalb verschwinden auch 312 bei den Nachfolgern der Schüler des Phidias und Myron allmählig die Grenzen der durch dieselben begründeten Richtungen; und ihr Einfluss lässt sich, so sicher er auch noch ferner gewirkt haben wird, im Einzelnen nicht weiter verfolgen.

Freilich müssen, um diese Erscheinung ganz zu erklären, auch noch andere, tiefergreifende Verhältnisse in Betracht gezogen werden, welche uns zugleich darüber belehren, weshalb in dieser Zeit ein gewisser Stillstand in der Entwickelung eintrat, und ein neuer Aufschwung erst etwa hundert Jahre nach dem Auftreten des Phidias sich bemerklich machte. Zuerst ist es nothwendig, einen Blick auf die politischen Zustände zu werfen. Die Wechselfälle des peloponnesischen Krieges erzeugten eine Erschöpfung der meisten Staaten, namentlich aber Athens. Unter ähnlichen Verhältnissen müssen stets die Staaten zunächst das praktisch Nützliche ins Auge fassen, und erst wenn der materielle Wohlstand sich wieder gehoben hat, fängt das Schöne von Neuem an, ein Bedürfniss zu werden. Wir sahen, wie die Kunst des Phidias sich zu ihrer gewaltigen Höhe gerade dadurch emporgeschwungen hatte, dass sie die Kunst des attischen Staates war. Jetzt beginnt ihr diese Unterstützung zu fehlen. Ausser dem Bau der Propylaeen, welcher noch während des Krieges fort- und, wie es scheint zu Ende geführt wurde, kennen wir in dieser und der nächsten Zeit kein Bauwerk von Bedeutung, bei dessen Ausschmückung der Thätigkeit des Bildhauers ein weiterer Spielraum gewährt worden wäre. Von bekannten Werken haben wir nur eine Athene und einen Zeusaltar des Kephisodot, und auch diese nur vermuthungsweise, mit den Bauten des Konon im Peiraeeus in Verbindung gesetzt. Fast alle übrigen Werke in Athen aus der zweiten Hälfte dieser Periode erweisen sich, wo die Veranlassung der Weihung bekannt ist, als Geschenke von Privatleuten, die natürlich in ihren Mitteln beschränkter als der Staat waren und sich mit Werken geringeren Umfanges begnügen mussten. Noch tiefer aber, als diese Umwandlung der äusseren Verhältnisse, scheint die innere Veränderung, welche während dieses Krieges in dem gesammten Leben des griechischen Volkes vor sich ging, auch auf die Kunst eingewirkt zu haben. „Sinnlichkeit und Leidenschaft auf der einen Seite, und eine sophistische Bildung des Verstandes und der Rede auf der andern, treten an die Stelle der festen und durch sichere Gefühle geleiteten Denkweise früherer Zeiten; das griechische Volk hat die Schranken der alten National-Grundsätze gesprengt; und, wie im öffentlichen Leben, so drängt sich auch in allen Künsten Sucht nach Genuss und Verlangen nach heftigeren Aufregungen des Gemüthes mehr hervor" (Müller Hdb. d. Arch. § 103; vgl. die einzelnen Belege in den Noten). Zunächst mochte das Vorbild der grossen Geister, welche die bildende Kunst nicht lange vorher zur Freiheit geführt hatten, dem Missbrauch derselben noch vorbeugen. Aber nach ihrem und ihrer Schüler Tode musste dieser Einfluss sich stets mindern, die Forderung nach der Befriedigung neuer Wünsche dagegen wachsen. Wie mächtig indessen der erstere noch immer war, zeigt sich daran, dass ein entschiedener Umschwung erst etwa fünfzig Jahre nach Phidias Tode eintritt. Um jedoch die Richtung, in welcher er stattfand, vollständig zu würdigen, müssen wir schliesslich auch die aus dem inneren Wesen der Kunst selbst sich ergebenden Entwickelungsgesetze in Erwägung ziehen und namentlich einen Blick auf die Schwesterkünste der Sculptur, auf Architektur und Malerei, werfen. Die Sculptur hatte sich noch bis zur Zeit des Phidias selbst an der Architektur grossgezogen und vielfach den Zwecken der letzteren untergeordnet. Aber durch Befolgen des strengen mathematischen Gesetzes, welches in dieser Kunst sich

313

mit grosser Schärfe und Klarheit geltend macht, hatte sie selbst ein festes Gesetz gewonnen und sich mit Sicherheit frei und unabhängig zu bewegen gelernt. Aehnliches begab sich auf dem Gebiete der Malerei: auch sie suchte sich von den beschränkenden Forderungen der Architektur zu befreien und selbständiger auszubilden, früher freilich mehr in Ansehung der Composition und Zeichnung, als der Farbe und Schattengebung. Die Vollendung der Sculptur, welche jetzt mit der Natur in ihren schönsten Bildungen wetteiferte, musste nun aber auffordern, mit den relativ bedeutenderen Hülfsmitteln, welche der Malerei für die Nachahmung der Natur zu Gebote stehen, Gleiches zu wagen. Allein Farbe, Licht und Schatten und deren Wirken auf die Gegenstände sind wandelbar und vielfachen Wechseln unterworfen. Es konnte daher nicht ausbleiben, dass man anfing, statt mit der Wirklichkeit mit dem Scheine derselben zu wetteifern und geradezu Täuschung zu versuchen. Wir werden in der Geschichte der Maler sehen, dass dieser Umschwung namentlich durch den Ein-
314 fluss des Zeuxis um die 90ste Olympiade wirklich stattfand. Damals löste sich auch die Malerei gänzlich von der Architektur los; und der Ruhm der Künstler knüpft sich nicht mehr ausschliesslich an Wandmalereien, sondern vorzugsweise an Staffeleibilder. So geschah es, dass in dem Nachbilden der sinnlichen äusseren Natur die Malerei der Sculptur voranzueilen begann. Die Rückwirkung blieb nicht aus. Statt, wie bisher, das innere Wesen, aus dem Wesen des Organismus entwickelte vollkommene Gestalten zur Darstellung zu bringen, begann auch die Skulptur ihr Augenmerk auf die äussere Erscheinung zu richten, nach dem Scheine der Wirklichkeit zu streben. Und damit uns das Wechselverhältniss zwischen den beiden Künsten recht augenscheinlich werde, so ist der erste Künstler, an welchem uns die neue Richtung mit Entschiedenheit entgegen tritt, ein nicht minder ausgezeichneter Maler als Bildhauer.

Vierter Abschnitt.

Die griechische Kunst in ihrem Streben nach äusserer Wahrheit.

Euphranor.

Euphranor war vom Isthmos gebürtig und blühete von der Zeit bald nach Ol. 100 bis wenigstens zu den Jünglingsjahren Alexanders von Macedonien. Da er als Maler in engem Zusammenhange mit einer berühmten Schule steht, so lässt sich erst dort seine künstlerische Eigenthümlichkeit mehr im Einzelnen nachweisen und eine feste Ansicht über dieselbe begründen. Hier müssen einige einfache Andeutungen über den Charakter dieses bedeutenden Künstlers genügen. Bedeutend zeigt er sich zunächst durch seine Vielseitigkeit: er war Maler und Bildhauer, arbeitete in Metall und in Marmor, bildete Kolosse und cisellirte Becher, schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, „gelehrig und

thätig vor allen, in jeder Art ausgezeichnet und von einem sich gleich bleibenden Verdienste“, wie Plinius[1]) sagt; Quintilian[2]) vergleicht ihn eben wegen dieser Vielseitigkeit mit Cicero als einer analogen Erscheinung auf dem Gebiete der Literatur. 315

Statuarische Werke des Euphranor lernen wir fast ausschliesslich aus der folgenden Stelle des Plinius kennen 34, 77: „Von Euphranor ist zu nennen Alexander Paris, an welchem man lobt, dass sich in ihm alles zugleich erkennen lasse, der Schiedsrichter der Göttinnen, der Liebhaber der Helena, und doch auch wieder der Mörder des Achill. Von ihm ist ferner eine Minerva in Rom, welche den Beinamen Catulina hat, weil sie von Q. Lutatius Catulus unterhalb des Capitols geweiht ist; sodann das Bild des Bonus eventus, welches in der Rechten eine Schaale, in der Linken eine Aehre und Mohn hält; ebenso Latona nach der Geburt, mit ihren Kindern Apollo und Diana auf dem Arme, im Tempel der Concordia. Er machte auch Vier- und Zweigespanne und eine Tempelschliesserin (cliduchon) von vorzüglicher Gestalt, eine Virtus und Graecia[3]), beide kolossal; eine bewundernde und anbetende Frau; ferner Alexander und Philipp auf Viergespannen.“ Ausser diesen Werken erwähnt Pausanias I, 3, 4 eine Statue des Apollo Patroos im Kerameikos zu Athen, und Dio Chrysostomus (or. 37, p. 466 C) einen Hephaestos, welcher sich durch den gelungenen Ausdruck des Hinkens auszeichnete, wie ein ähnliches Verdienst an einem Bilde dieses Gottes von Alkamenes schon früher erwähnt wurde[4]).

Euphranor war in der Malerei aus der Schule des Aristides hervorgegangen, eines Künstlers, der in der Darstellung von Stimmungen des Gemüthes und Gefühles von den zartesten Regungen bis zu hohem pathetischen Affect Meister war. Da aber die ganze Richtung dieses Künstlers besonders auf einer vom feinsten Sinne geleiteten Beobachtung der Natur beruhte, so lag in ihr bereits der Keim zu einer naturalistischen Auffassung überhaupt, indem das Vorübergehende und mehr Zufällige der äusseren Erscheinung, welches zunächst zum Zwecke der Darstellung eines mehr geistigen Ausdrucks Berücksichtigung erfuhr, nach und nach auch auf die rein körperliche Seite der Darstellung grösseren Einfluss gewann. Die Wirkung der Schule des Aristides, namentlich aber die Hinneigung zum Naturalismus, lässt sich in den Malereien des Euphranor mit hinreichender Sicherheit nachweisen. Erstreckte sich aber die Anwendung derselben Principien auch auf die plastischen Werke, so musste dies zu einer Behandlungsweise führen, welche von derjenigen der früheren Zeit in wesentlichen Punkten sehr verschieden war. Wir haben nemlich schon mehrere Male darauf hingewiesen, wie die ganze Auffassungsweise des Phidias und 316

[1]) 35, 128. [2]) XII, 10, 12. [3]) „Virtutem et Graeciam“, von Welcker (Schulzeit. 1831, N. 84) gegen die Vulgate Virtutem egregiam vertheidigt, wird durch die Bamberger Handschrift bestätigt. [4]) Auch den Dionysos musste er gebildet haben, sofern eine auf dem Aventin gefundene, aber jetzt verlorene Statue dieses Gottes auf ein Original des berühmten Euphranor wegen ihrer Inschrift bezogen werden darf:

Fecerat Eufranor Bacchum quem Gallus honorat,
fastorum consul, carmine, ture, prece.

Dieser Gallus wird für den Consul des Jahres 298 n. Ch. G. gehalten: D'Orville Sicula, p. 595, n. 87. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 309.

Myron sowohl, als des Polyklet insofern eine ideale genannt werden musste, als sie auf der Beobachtung der unveränderlichen Gesetze der organischen Schöpfungskraft beruhte mit Beseitigung alles dessen, was nur eine zufällige oder augenblickliche Wirkung ausübt. Von der letzteren Art sind aber alle Erregungen des Gemüthes und Gefühles: so sehr sich dieselben auch körperlich äussern, so wenig sind sie doch etwas in der körperlichen Form Verharrendes oder auch nur nach Belieben zu Wiederholendes. Schon deshalb ist ihre Anwendung in der Plastik nur in sehr beschränkter Weise zulässig, weil ein Widerspruch darin liegt, diesen flüchtigen Formen in den festen Stoffen derselben unveränderliche Dauer zu geben; während die Malerei wegen der Natur der Farben, und wegen der Möglichkeit, eine Handlung ausführlicher zu motiviren, es eher wagen darf, auch vorübergehende Stimmungen zur Darstellung zu bringen. Diesen wesentlichen Unterschied der beiden Schwesterkünste scheint auch Euphranor noch deutlich empfunden zu haben: Bilder lebhaften Affectes finden wir unter seinen plastischen Arbeiten nicht. Hören wir indessen das Lob, welches seinem Paris gespendet wird, dass sich in ihm alles zugleich erkennen lasse, der Schiedsrichter der Göttinnen, der Liebhaber der Helena und doch auch wieder der Mörder des Achill, so werden wir, um die verschiedenen Eigenschaften unter einander verträglich zu finden, wenigstens annehmen müssen, dass sich der Künstler in dieser Figur mit Vorliebe der Darstellung des psycho-317 logischen Elementes zugewendet habe. Eine ähnliche Auffassung war wenigstens möglich bei der Gruppe der Leto mit ihren Kindern, sofern wir in derselben einen der Momente voraussetzen dürfen, in denen Leto auch nach der Geburt durch den Hass der Hera noch von Drangsalen verfolgt wird.

Eingreifender indessen, als in dieser Beziehung, scheint sich die veränderte Anschauungsweise auf einem andern Gebiete, dem der formellen Darstellung, durch eine Veränderung der bis dahin üblichen Symmetrien oder Proportionen geäussert zu haben. Zwar spricht Plinius von derselben nur bei Gelegenheit der Malereien des Euphranor; aber es ist gewiss wahrscheinlich, dass der Künstler die gleichen Principien auch in seinen Statuen beobachtete. Plinius[1]) nun fügt zu der Aeusserung, dass Euphranor eifrig auf Symmetrie bedacht gewesen (usurpasse symmetriam), folgendes hinzu: „aber er war in der Gesammtheit der Körper zu schmächtig, in den Köpfen und Gliedern (Armen und Beinen im Gegensatz zur Masse des Körpers) zu gross.“ Um diesen Widerspruch zwischen dem Lobe im Allgemeinen und dem Tadel im Einzelnen zu lösen, bietet die historische Stellung des Euphranor zwischen Polyklet und Lysipp die nothwendige Hülfe. Polyklets in sich vollkommen abgeschlossenes System beruhte auf der Annahme eines mittleren, aber immer noch kräftigen Maasses, welches sich namentlich in der breiten, „quadraten“ Anlage der Brust und des ganzen Stammes des Körpers offenbarte. Die nachfolgende Zeit verlangte mehr Anmuth und Leichtigkeit. Indem aber Euphranor dieselbe dadurch zu erreichen strebte, dass er gerade die genannten Theile schmächtiger und schlanker bildete, übersah er, dass, um die Harmonie nicht zu zerstören, eine ähnliche Umbildung auch bei den äusseren Theilen, dem Kopfe, den Armen und Beinen nothwendig

[1]) 35, 129.

wurde. Erst Lysipp erkannte, auf welche Weise, sofern ein Theil des polykletischen Systems aufgegeben wurde, eine neue, in sich abgeschlossene Einheit hergestellt werden könne. Darüber wird jedoch ausführlicher erst bei Gelegenheit dieses Künstlers gehandelt werden. Hier sei nur soviel bemerkt, dass jenes Aufgeben des früheren Systemes überhaupt nicht auf einer tieferen Erforschung und Erkenntniss der Natur, sondern darauf beruhte, dass man an die Stelle 318 der wirklichen Maasse die scheinbaren, nach dem Augenmaasse angenommenen setzte, welche, wie sie zum Theil auf Täuschung beruhen, auch bei dem Beschauer Täuschung hervorzubringen im Stande sind, auf jeden Fall aber die innere Wahrheit dem Streben nach Illusion aufopfern. Wie weit dies bei Euphranor der Fall war, können wir freilich nicht im Einzelnen nachweisen. Ja, unsere Behauptung, dass es so war, könnte sogar als zu wenig begründet erscheinen, wenn nicht theils die Stellung Euphranors als Maler, theils die Geschichte gleichzeitiger und nachfolgender Künstler noch nachträglich den Beweis dafür liefern würde.

Skopas.

Skopas war von der Insel Paros gebürtig[1]). Zur Bestimmung der Zeit, in welcher er lebte, dient erstens die Angabe, dass er nach dem Brande des älteren Tempels der Athene Alea zu Tegea Ol. 96, 2 den Neubau leitete[2]); ob derselbe freilich unmittelbar nach diesem Ereigniss begonnen wurde, ist nicht ausgemacht. Wir müssen daher grösseren Werth auf eine zweite Nachricht legen: dass nemlich Skopas zu den am Grabmal des Mausolos beschäftigten Künstlern gehörte. Denn dieses Werk wurde sicher alsbald nach dem Tode des Königs, Ol. 107, 2 nach Plinius, Ol. 106, 4 nach Diodor[3]) begonnen, da es bei dem zwei Jahre später erfolgten Tode seiner Gemahlin Artemisia schon so weit vorgerückt war, dass die Künstler beschlossen, um ihres eigenen Ruhmes willen die angefangene Arbeit nicht liegen zu lassen[4]).

Eine weitere Bestätigung für diese Zeit hat man aus der Erzählung des Plinius über den Tempel der ephesischen Artemis herleiten wollen, der bekanntlich in der Nacht der Geburt Alexanders Ol. 106, 1 abbrannte, aber bald nachher wiederhergestellt wurde. Dort heisst es nemlich[5]): columnae centum viginti septem . . . LX pedum altitudine, ex iis XXXVI caelatae, una a Scopa; operi praefuit Chersiphron architectus. Allein ist das Behauen einer Säule eine des Skopas würdige Arbeit, und würde sie eine besondere Erwähnung verdienen? Wollten wir aber nach einem von seinem Urheber Sillig selbst kaum noch 319 gebilligten Vorschlage lesen: Una Scopa operi etc., so werden wir nur noch mehr auf das Unpassende der Erwähnung des Skopas hingewiesen. Denn die ganze Erzählung des Plinius handelt bestimmt nur von dem alten Baue zur Zeit des Kroesos. Demnach scheint noch immer die Emendation Winckelmann's[6]): XXXVI caelatae uno e scapo. den besten, ja überhaupt erst den richtigen Sinn zu gewähren, indem nun die 36 monolithen Säulen den übrigen passend entgegengesetzt werden.

[1]) Strabo XIII, p. 604 C; Paus. VIII, 45, 5. [2]) Paus. l. l. [3]) XVI, 36; vgl. Clinton fasti Ol. 107, 2. [4]) Plin. 36, 30 u. 31. [5]) 36, 95. [6]) Mon. in. II, p. 271.

Noch schwieriger ist es, mit der durch den Bau des Mausoleums gesicherten Zeitbestimmung die Angabe des Plinius[1]) in Einklang zu bringen, welcher Skopas unter den Künstlern der 90sten Olympiade, und noch dazu unter den Erzbildnern anführt, während unter allen seinen Werken nur ein einziges, eine Aphrodite Pandemos zu Elis, als aus diesem Stoffe gebildet bekannt ist. Allein wir haben schon früher gesehen, wie gerade an dieser Stelle die chronologischen Angaben des Plinius durchaus unzuverlässig sind, und wir daher das Recht haben, wo sie Schwierigkeiten bereiten, sie unberücksichtigt zu lassen[2]).

Werke des Skopas sind:

Der Apollo Palatinus: Plin. 36, 25. Nach Properz II, 31, 15 war er als pythischer Citharoede in langem Gewande dargestellt und stand im palatinischen Tempel zwischen den Statuen der Leto und Artemis, Werken des jüngeren Kephisodotos und Thimotheos (w. m. s.). Abbildungen finden sich 320 auf römischen Münzen mit der Beischrift: APOLLO ACTIVS oder PALATINVS: Müller u. Oest. I, 32, N. 141 B. C.; vgl. Sueton Nero 25.

Apollo Smintheus, der Mäusetödter, mit einer Maus unter dem Fusse, auf der Insel Chryse: Strabo XIII, p. 604 und aus ihm Eust. ad Il. A, 39.

Leto mit dem Scepter, und neben ihr Ortygia, auf jedem Arme ein Kind, nemlich Apollo und Artemis, tragend, in den neueren Tempeln zu Ortygia bei Ephesos: Strabo XIV, p. 640. Als Werke des Skopas sind sie nach der jetzt wohl allgemein anerkannten Emendation Σκόπα ἔργα für σκολιά anzunehmen.

Artemis Eukleia zu Theben: Paus. IX, 17, 1. Eine Artemis, welche Lucian (Lexiph. 12) als Σκοπάδειον ἔργον erwähnt, ist schwerlich ein wirkliches Werk des Skopas, sondern soll gewiss nur als eines Skopas würdig bezeichnet werden.

Hekate aus Marmor, den ehernen Bildern der Göttin von Naukydes und seinem Bruder gegenüber, in dem Tempel von Argos aufgestellt: Paus. II, 22, 8.

Zwei Erinyen zu Athen aus Lychnites, d. i. parischem Marmor: Clem. Alex. protr. p. 13. Gewiss sind es dieselben, von denen Pausanias (I, 28, 6) sagt, dass sie in ihrem Aeusseren nichts Fruchtbares haben. Auch noch eine dritte dazugehörige führt Clemens, und zwar als das Werk eines gänzlich unbekannten Kalos, aus Polemon an. Da nun nach den Scholien zu Sophokles (Oed. Col. 39) Phylarchus nur von zwei, Polemon von drei Statuen spricht, so

---

[1]) 34, 49. [2]) Die im Catalogus artificum aufgestellte Vermuthung, dass Scopas Parelius bei Plinius aus SCOPAS PAR / ELIVS entstanden, und danach ein Skopas aus Elis neben dem Parier anzunehmen sei, hat Sillig in der Ausgabe des Plinius selbst aufgegeben, da die Bamberger Handschrift nicht Parelius, sondern Perellus darbietet. Die Annahme eines älteren Skopas als eines Zeitgenossen des Phidias liesse sich einigermassen dadurch rechtfertigen, dass die Aphrodite Pandemos zu Elis neben einer Urania des Phidias, sowie ferner ein Hermes des Phidias und eine Athene des Skopas als Pronaoi vor dem Ismenieion in Theben aufgestellt waren. Dieser ältere Skopas könnte dann sehr wohl der Grossvater des jüngeren sein; und wem mit Vermuthungen dieser Art gedient ist, dem lässt sich auch für das zwischen Beiden noch fehlende Mittelglied ein Name in Vorschlag bringen, nemlich der unter den argivischen Künstlern angeführte Aristandros aus Paros. Zum Beweise haben wir freilich nichts als einen Aristandros, Sohn des Skopas aus Paros, in einer Inschrift etwa aus der 160ten Olympiade: C. I. Gr. n. 2285 b.

hat Sillig die Meinung aufgestellt, die dritte sei in der Zeit zwischen Phylarch und Polemon gemacht worden, und damals also habe Kalos gelebt. Allein Polemon und Phylarch sind ziemlich gleichzeitig und leben in einer Epoche, in welcher die attische Kunst fast ganz ruht, die Hinzufügung einer dritten Statue zu dem Paare des Skopas also wenig Wahrscheinlichkeit hat. Ich stimme daher vielmehr denen bei, welche in *Κάλως* einen bekannteren Künstlernamen versteckt glauben, sei dies nun Kalamis oder ein anderer.

Asklepios, unbärtig, und Hygieia, aus pentelischem Marmor, zu Gortys in Arkadien: Paus. VIII, 28, 1.

Dieselben aus pentelischem Marmor, zu beiden Seiten des Bildes der Athene Hippia (Alea) zu Tegea aufgestellt: Paus. VIII, 47, 1.

Athene Pronaos aus Marmor, vor dem Tempel des ismenischen Apollo zu Theben neben einem Hermes des Phidias aufgestellt: Paus. IX, 10, 2. 321

Athene zu Knidos: Plin. 36, 22.

Ares, sitzend, von kolossaler Grösse, im Tempel des Brutus Callaecus beim Circus Flaminius zu Rom: Plin. 36, 26.

Hermes, nach einem Epigramme der Anthologie: Anall. III, p. 197, n. 223. vielleicht nicht eine Statue, sondern eine Herme:

Ὦ λῷστε, μὴ νόμιζε τῶν πολλῶν ἕνα
Ἑρμᾶν θεωρεῖν· εἰμὶ γὰρ τέχνα Σκόπα.

Hestia, sitzend, in den servilianischen Gärten, „duosque campteras circa eam“, von denen ein anderes Paar auch unter den Monumenten des Asinius Pollio zu sehen war: Plin. 36, 25. Diese campteres, welche erst von Sillig aus der Bamberger Handschrift an die Stelle von „chametaeras“ nach der früheren Lesart gesetzt worden sind, bezeichnen die metae der Rennbahn, weil an ihnen sich der Lauf wendet. Hier aber sind sie nach Sillig als *τροπαὶ Ἠελίοιο* mit Hestia in ihrer Bedeutung als Erdgöttin in Verbindung zu denken.

Aphrodite, Pothos und Phaëthon in Samothrake: Plin. 36, 25. Obwohl der Name der letzteren Gottheit gerade in der besten Handschrift sich nicht findet, so kann er doch aus mythologischen Gründen nicht wohl fehlen, vgl. Welcker Kunstbl. 1827, N. 82.

Aphrodite, nackt, im Tempel des Brutus Callaecus beim Circus Flaminius in Rom: Plin. 36, 26. Die Worte Praxiteliam illam antecedens bezieht man allgemein auf die Zeit ihrer Entstehung. Plinius sagt von ihr weiter, sie würde jeden andern Ort berühmt machen; nur in Rom werde sie durch die Grossartigkeit anderer Werke verdunkelt, und ausserdem hindere die Anhäufung von Geschäften, dass man sich der Betrachtung dieser und ähnlicher Schönheiten mit der nothwendigen Musse und Ruhe hingebe.

Aphrodite Pandemos, auf einem Bocke sitzend, aus Erz in Elis: Paus. VI, 25, 1.

Eros, Himeros und Pothos im Tempel der Aphrodite zu Megara: Paus. I, 43, 6.

Dionysos (Liber pater) zu Knidos: Plin. 36, 22.

Eine rasende Bacchantin aus parischem Marmor, ausführlich beschrieben von Callistratus (Stat. II; s. unten) und besungen in mehreren Epigrammen: Anall. I, p. 142, n. 75; II, p. 347, n. 2, und wahrscheinlich auch III, 322

p. 89, n. 58 und p. 208, n. 278, denen zufolge sie in späterer Zeit nach Byzanz versetzt sein würde.

[Einen Panisk hat man dem Skopas wegen der folgenden Worte des Cicero (Divin. I, 13) beilegen wollen: fingebat Carneades in Chiorum lapicidinis saxo diffisso caput extitisse Panisci. Credo aliquam non dissimilem figuram, sed certe non talem ut eam a Scopa factam diceres. Dass es sich hier aber nur allgemein um den Gegensatz eines Naturspiels und künstlerischer Vollendung handelt, lehrt namentlich die Vergleichung von II, 21, wo bei derselben Sache von capita Praxitelia die Rede ist.]

Herakles aus Marmor im Gymnasium zu Sikyon: Paus. II, 10, 1.

Eine Kanephore unter den Werken im Besitze des Asinius Pollio: Plin. 36, 25.

Dieser langen Reihe einzelner Statuen lassen wir jetzt noch einige Werke von sehr bedeutendem Umfange folgen:

„Ganz vorzügliches Ansehen genossen in dem Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius Neptun selbst und Thetis und Achilles, Nereïden auf Delphinen, Meerthieren (cete) und Hippokampen sitzend, ferner Tritonen und der Chor des Phorcus, Seethiere (pistrices ac multa alia marina), alles von derselben Hand, ein vorzügliches Werk, auch wenn es die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre“: Plin. 36, 26. Dass dieser ganze Verein von Statuen sich auf die Ueberbringung der von Hephaestos für Achilles gefertigten Waffen beziehe, ist von Welcker (Alt. Denkm. I, S. 204 flgd.) durch Vergleichung verwandter Darstellungen überzeugend dargethan worden. Die Composition gliedert sich dadurch sehr schön in eine Mittelgruppe: Poseidon, Achilles und Thetis, und zwei Flügel: die Nereïden auf dem einen, die Tritonen und Gefolge auf dem andern. Die Vermuthung Welcker's, dass das Ganze zum Schmucke eines Tempelgiebels gedient haben möge, wird dadurch allerdings sehr nahe gelegt. Wenn ich sie indessen nicht als eine ausgemachte Thatsache anzunehmen wage, so soll mit diesem Zweifel nur angedeutet werden, dass sie keine zwingende und nothwendige ist, indem auch eine andere Art der Aufstellung recht wohl denkbar erscheint.

Ferner war Skopas Architekt des Tempels der Athene Alea zu Tegea, 323 welcher von Pausanias als der erste unter allen peloponnesischen in Hinsicht auf Ausführung und Grösse gepriesen wird: VIII, 45, 5. Der äussere Bau war von ionischer Ordnung, im Inneren standen korinthische Säulen über dorischen. Werke des Skopas waren wahrscheinlich auch die Statuengruppen in den Giebeln; oder wenigstens dürfen wir sie in eine ähnliche Beziehung zu diesem Künstler setzen, wie die des Parthenon zu Phidias. In dem vorderen Giebel war die Jagd des kalydonischen Ebers dargestellt, und zwar so, dass etwa (μάλιστα) in der Mitte der Angriff auf den Eber stattfand. Auf der einen Seite standen Atalante, Meleager, Theseus, Telamon, Peleus, Polydeukes, Iolaos, der Gefährte des Herakles bei den meisten seiner Thaten; endlich die Söhne des Thestios und Brüder der Althaea, nemlich Prothoos und Kometes. Auf der anderen Seite des Ebers sah man Ankaeos schon verwundet, wie er, die Streitaxt wegwerfend, von Epochos emporgehalten wird, neben im Kastor, Amphiaraos, des Oïkles Sohn, Hippothoos, welcher durch Kerkyon und Agamedes von

Stymphelos abstammte, und zuletzt Peirithoos. Das hintere Giebelfeld enthielt die Schlacht des Telephos gegen Achilleus in der Ebene des Kaïkos. Vgl. über die Composition und das Mythologische Welcker Alt. Denkm. I, S. 199 flgd.

Ferner war ein Werk des Skopas und anderer Künstler das Grabmal des Mausolos zu Halikarnass. Am ausführlichsten berichtet darüber Plinius 36, 30 u. 31. Er giebt an, dass die Reliefs auf der Ostseite von der Hand des Skopas waren, die im Norden von Bryaxis, im Süden von Timotheos, im Westen von Leochares, das marmorne Viergespann auf dem Gipfel aber von Pythis. Ueber den Bau und seine Anlage ist in neuerer Zeit mehrfach gehandelt worden; vgl. Arch. Zeit. 1847, S. 182; 73*; 82*. Dass die aus Budrun in das brittische Museum versetzten, sowie die in Genua befindlichen Amazonen-Reliefs (Mon. dell. Inst. V, 1—3; 18—21; Ann. 1849, p. 74—94; 1850, p. 285—329) wirklich zum Mausoleum gehört haben, wird durch die Nachrichten über die Benutzung der Ruinen desselben zum Bau der Citadelle von Budrun, in deren Mauern man diese Sculpturen eingefügt fand, so wie durch Vergleichung der Angabe Lucian's (Dial. mort. 24, 2), der zufolge Kampfscenen auf den Reliefs wirklich dargestellt waren, sehr wahrscheinlich. Doch sind sie gerade in Hinsicht auf kunstgeschichtliche Fragen noch zu wenig untersucht, als dass wir 324 sie für die folgenden Erörterungen benutzen könnten. — Was Skopas anlangt, so ist er unter den betheiligten Künstlern der bedeutendste, und da er auch sonst als Architekt thätig war, so liegt die Vermuthung nahe, dass ihm die oberste Leitung des Baues übertragen gewesen sei.

Bei einigen Werken zweifelte man schon im Alterthum, ob sie dem Skopas oder Praxiteles beizulegen seien. „Gleicher Zweifel, wie über eine der älteren Kunst würdige Aphrodite im Friedenstempel zu Rom, herrscht darüber, ob die sterbenden Kinder der Niobe beim Tempel des Apollo Sosianus Skopas oder Praxiteles gebildet habe. Ebenso ist es bei dem Janus (Janus pater), welcher aus Aegypten gebracht und in seinem Tempel von Augustus aufgestellt ward, auch schon durch die Vergoldung verborgen, von welches von beiden Hand er sei . . .“ Plin. 36, 28.

Nicht genügend erklärt ist bis jetzt die Erwähnung des Skopas in den folgenden Worten des Plinius (34, 90): Simon canem et sagittarium fecit, Stratonicus caelator ille philosophos, Scopas uterque (so die Bamberger Handschrift). Vielleicht liegt, wie auch Sillig meint, die Verderbniss in dem Namen des Skopas, so dass an seine Stelle der Name eines Gegenstandes zu setzen wäre, welchen sowohl Simon, als Stratonicus künstlerisch behandelt hätten.

Endlich spricht Martial (IV, 39) auch von cisellirten Silberarbeiten des Skopas.

Als ein erstes Zeugniss des Ruhmes, welchen Skopas schon bei seinen Zeitgenossen erworben hatte, mag die weite Verbreitung seiner Werke gelten, welche selbst Pausanias aufgefallen zu sein scheint. Denn er bemerkt ausdrücklich [1]), dass man Götterbilder des Skopas an vielen Orten Altgriechenlands, sowie in Ionien und Karien finde. Nach den uns erhaltenen Quellen erstreckte sich seine Thätigkeit, von den zahlreichen in Rom vereinigten Werken abgesehen, in Hellas auf Athen, Theben, Megara; im Peloponnes auf Argos,

[1]) VIII, 45, 5.

Sikyon, Elis, Gortys, Tegea; auf die Inseln Knidos und Chryse; auf Samothrake; in Kleinasien auf Ephesos und Halikarnass. Diese Erscheinung dürfen wir um 325 so weniger übersehen, als die frühere Periode der Kunst uns deutlich zeigt, wie die Thätigkeit der einzelnen Schulen auch räumlich auf gewisse Gebiete beschränkt blieb.

Ein zweites Zeugniss für den Ruhm des Künstlers bietet die grosse Zahl der Werke, von denen Nachricht bis auf unsere Zeit gekommen ist. Ausserdem sind einzelne Aussprüche grossen Lobes bereits erwähnt, jedoch nur Lobsprüche allgemeiner Art. Leider fehlt uns dagegen bei Plinius eines jener kurzen Urtheile, die um so kostbarer sind, je vorzüglicher die Quellen waren, aus denen er schöpfte. Pausanias enthält sich, wie gewöhnlich, eines eigentlichen Kunsturtheils. Cicero, Quintilian, Lucian schweigen über das Verdienst dieses Künstlers. Nur Callistratus und einige Epigramme liefern einzelne Winke über ein einziges Werk. Unsere Untersuchung verliert dadurch leider viel von der so sehr wünschenswerthen Sicherheit der Grundlage: wir sind fast ganz auf Abstraction aus der Natur der dargestellten Gegenstände angewiesen. Doch finden sich zum Glück darunter mehrere von einer so scharf ausgeprägten, charakteristischen Art, dass wir auf sie mit hinreichender Zuversicht Schlüsse bauen dürfen.

Schon früher ist bemerkt worden, dass unter allen Werken des Skopas nur eines aus Erz angeführt wird; und selbst bei diesem blieb wenigstens ein leiser Zweifel, ob es nicht gerade deshalb einem älteren Skopas beizulegen sei. Mag aber auch dieser Zweifel unbegründet sein: die Thatsache, dass Plinius nur von Marmorwerken spricht, dass bei allen übrigen der Stoff, wo er angegeben wird, immer Marmor, attischer oder parischer, ist, genügt zum Beweise, dass Skopas so ausschliesslich in Marmor arbeitete, wie in der vorigen Periode (wenn wir nicht auf Grund weniger Zeugnisse Agorakritos ihm vergleichen wollen) kein einziger Künstler. Dass er dieses Material aber vollkommen beherrschte, werden wir später erfahren. Hier sei zuerst nur die angeführte Thatsache einfach als solche hingestellt.

Ueber seine Kenntniss, das Verständniss und die Behandlung der Form sind wir so gut wie gar nicht unterrichtet, und zwar aus demselben Grunde, der uns bei Phidias die gleiche Lücke in der Ueberlieferung hat erklären müssen. Skopas war ein Künstler, welcher die blosse Form dem geistigen, poetischen 326 Gehalte unterordnete. Kein Portrait, keine athletische, keine rein geschichtliche Darstellung wird unter seinen Werken genannt. Götter, Halbgötter, seltener Heroen oder Handlungen der heroischen Geschlechter sind die Gegenstände, an welchen sich seine Kunst erprobt. Aber welche Götter, welche Heroen? Zwar finden wir die Ideale der einzelnen grossen Götter, des Apollo, Ares, der Aphrodite, Athene; ausserdem aber auch Figuren oder ganze Figurenreihen aus dem Kreise, aus der Umgebung der Aphrodite, des Apollo, Dionysos, Poseidon, d. h. ausser den scharf ausgeprägten einzelnen Individualitäten ganze Gattungen, welche sich um jene ersteren gruppiren, das Wesen derselben in einzelnen Richtungen näher bezeichnen. Diese Thatsache, welcher wir noch bei keinem der früheren Künstler begegnet sind, mag hier als der zweite feste Punkt in der Erörterung über Skopas hingestellt sein.

Wir fragen jetzt weiter nach dem besonderen Charakter dieser Bildungen. Anstatt indessen, wie bisher, vom Allgemeinen, wollen wir jetzt vielmehr vom Besonderen, von einer einzelnen Statue ausgehen, und den Maassstab, welchen wir durch dieselben gewinnen werden, an die übrigen Werke anzulegen versuchen. Wir wählen dazu die rasende Bacchantin. Die Epigramme über dieses Bild bestreben sich auszudrücken, dass dasselbe von der höchsten Aufregung gleichsam durchglüht war: Skopas, der Künstler, hatte seiner Bacchantin grössere Raserei verliehen, als Bakchos, der Gott selbst; er hatte dem Marmor Seele eingehaucht; das Bild schien über die Schwelle springen zu wollen. Ausführlicher ist Callistratus. Zwar leidet seine Beschreibung in hohem Grade an rhetorischem Schwulst. Da wir indessen bei dem Mangel anderer Quellen von ihr bei der weiteren Beurtheilung des Skopas ausgehen müssen, so scheint es nothwendig, um einem Jeden die Prüfung unserer eigenen Auffassung zu erleichtern, sie hier in ihrer ganzen Ausführlichkeit folgen zu lassen:

„Nicht blos die Kunstwerke der Dichter und Redner athmen Leben, wenn Begeisterung von den Göttern sich auf ihre Zungen senkt, sondern auch die Hände der Bildner, von göttlicherem Hauche ergriffen, bringen Schöpfungen hervor, welche, so zu sagen, besessen und voll sind von Begeisterungsrausch (*μανιας*). So liess, wie von einem geistigen Hauche bewegt, Skopas dieses Erfülltsein von Gott bei dem Schaffen des Bildes auf dasselbe übergehen. Warum erkläre ich euch aber nicht den Enthusiasmus über die Kunst von seinem Anfangspunkte an? Es war das Bild einer Bacchantin, aus parischem Stein gebildet, gewissermassen vertauscht mit einer wirklichen Bacchantin. Denn obwohl der Stein innerhalb seiner eigenthümlichen Natur verblieb, schien er doch die Schranke dieser Natur zu überschreiten. Denn was man vor Augen hatte, war wirklich nur ein Bild; die Kunst aber hatte die Nachahmung bis zur Wirklichkeit getrieben. Da hättest du sehen können, dass der Stein, obgleich an sich hart, sich selbst wie zum Abbilde weiblicher Natur erweichte, wenn lebhafte Erregung dieses Weibliche erfüllt; und, wiewohl nach Belieben sich zu bewegen nicht vermögend, doch bacchischen Taumel verstand und dem Gotte, welcher in sein Inneres gedrungen, zu antworten schien. Beim Anblicke des Antlitzes wenigstens standen wir sprachlos da: in so hohem Grade that sich Empfindung kund, trotzdem dass Empfindung nicht vorhanden sein konnte; und es sprach sich bacchischer Taumel einer Bacchantin aus, obwohl ein Ergriffenwerden von Taumel nicht möglich war. Und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte Seele an sich tragen kann, alle diese liess die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken. Das Haupthaar war gelöst, dem West zum Spiele, und zu blühendem Haarwuchs zerlegte sich allmählig der Stein. Was aber am meisten alle Voraussetzung übertraf, war, dass der Stein trotz seiner Härte sich der Feinheit des Haares fügte, und der Bewegung der Locken treu folgte und, wenn gleich des lebendigen Wesens baar, doch Lebendigkeit besass. Man hätte behaupten mögen, dass die Kunst sogar noch eine Steigerung versucht habe; so unglaublich war, was man sah, und doch sah man, was sonst unglaublich gewesen wäre. Aber auch die Hände zeigte uns das Bild in Thätigkeit: zwar schwang es nicht den bacchischen Thyrsos, aber es trug ein Opferthier, als wolle es laut aufjauchzen, als Symbol

327

einer bitteren Raserei. Es war das Gebilde einer Ziege, blässlich von Farbe. Denn auch die Gestalt des Todes suchte der Stein anzunehmen; und eines und desselben Stoffes bediente sich die Kunst zur Darstellung des Entgegengesetzten, des Lebens und des Todes, indem sie ihn einerseits belebt hinstellte und wie 328 voll Verlangen nach dem Kithaeron, andererseits von bacchischer Wuth getödtet und im Hinwelken der Lebensblüthe. Skopas also, indem er auch unbelebte Dinge in Bilder verarbeitete, war ein Schöpfer der Wahrheit, und drückte in Körpern die Wunder der Materie aus .... Und ihr werdet sofort erkennen, dass das vorliegende Bild auch seiner ursprünglichen Bewegung nicht ermangelt, sondern derselben mächtig ist, und in seinem bleibenden Ausdrucke den eigenen Schöpfer (d. i. den Enthusiasmus) fortwährend offenbart."

Aeusserlich betrachtet haben wir es also hier mit einem Gegenstande voll der lebendigsten Bewegung zu thun, einer rasenden Maenade mit fliegenden Haaren, welche eine leblose, in der Wuth getödtete Ziege in der Hand trägt. Lobsprüchen, wie denen der Epigramme, dass das Bild davonspringen zu wollen scheine, sind wir schon früher einmal begegnet, bei dem Ladas und anderen Werken des Myron. Eine Hinweisung auf dieselben kann gerade hier sehr lehrreich sein. Wir fanden, dass bei Myron der Ausdruck des rein physischen, animalischen Lebens, bis auf den Odem, welcher der Lippe entschwebt, vorwaltete. Eine höhere Thätigkeit des Geistes noch neben diesem Ausdrucke zur Darstellung zu bringen, wäre, wenn auch möglich, doch beinahe zweckwidrig gewesen. Denn der Geist eines Ladas hatte sich nur eben darin zu bethätigen, dass er jenen physischen Kräften der Bewegung ihre Richtung, ihre Entwickelung bis zur höchsten Spitze gab. Mag nun auch, wie es bei der Maenade in der That der Fall sein musste, physiches Leben bis zur höchsten Erregung von Skopas zur Anschauung gebracht worden sein, so war doch sein Werk im innersten Grunde von dem des Myron verschieden. Hier behauptete nicht einmal mehr der Geist eine überwiegende Geltung, in sofern wenigstens nicht, als wir unter Geist diejenige Kraft verstehen, welche mit Bewusstsein auch in der lebendigsten Bewegung den ganzen Menschen beherrschen und ihm jenen ruhigen, sichern Halt geben soll, den nur eine erhöhte Sittlichkeit zu verleihen im Stande ist: jene innere Ruhe, welche die Griechen ἦθος nennen. In der Maenade des Skopas ist Alles Leidenschaft, πάθος. Diesen Uebergang zum Pathetischen müssen wir, je nach der verschiedenen Beurtheilungsweise, entweder als den Fortschritt bezeichnen, welchen Skopas in der griechischen Kunst bewirkt, oder wenigstens als das, was ihn von allen Früheren specifisch unter- 329 scheidet, wenn auch sein Vorangehen für die spätere Entwickelung in vieler Beziehung gefahrbringend erscheinen sollte. Denn allerdings liegt eine Gefahr darin, dass der Künstler sich leicht zu dem Wahne verleiten lassen kann, er müsse die heftige Erregtheit des Geistes durch ein Uebermaass körperlicher Bewegung, welches leicht in Verzerrung übergehen kann, zur Darstellung bringen. Bei Skopas finden wir von einer solchen Ausartung noch keine Spuren, und wir dürfen daher nach den Gründen fragen, welche ihn davor bewahrt haben mögen.

Der Begriff der Ausartung, der Willkür setzt den Begriff des Gesetzes mit Nothwendigkeit voraus, und hierin liegt es schon, dass vor Ausartung,

Willkür nur die Beobachtung des Gesetzes schützen kann. Ist aber Leidenschaft nicht ein Abweichen von dem gesetzmässigen Zustande? und ist es daher nicht ein Widerspruch, von der Darstellung der Leidenschaft Gesetzmässigkeit zu verlangen? Keineswegs. Die Leidenschaft, wenn sie nicht förmlicher Wahnsinn ist, hat ihr psychologisches Gesetz. Ihre Wirkung auf den Körper wird sich, gerade je heftiger sie ist, in desto schärferen, bestimmteren Zügen offenbaren, freilich nicht nach den ästhetischen Principien ruhiger Bildungen, welche alle Gegensätze vermitteln und durch Uebergänge ausgleichen, sondern nach dem Gesetze, welches dem Körper unabhängig vom Geiste inwohnt, dem Gesetze der sich bedingenden Gegensätze, des mechanischen Gleichgewichts der Kräfte. Denn wie es im menschlischen Körper keinen Theil giebt, welcher eine Bewegung bewirkt, ohne dass ein anderer Theil bestimmt wäre, dieselbe aufzuheben oder im entgegengesetzten Sinne auszuführen, so giebt es auch keine Bewegung, welche nicht eine Gegenbewegung voraussetzte, um vermittelst derselben das durch die erstere gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen. Indem nun bei heftiger geistiger Erregung der Geist dem Körper nur den Antrieb zu einer gewissen Bewegung im Allgemeinen giebt, nicht aber jedes Glied derselben im Einzelnen, so zu sagen, überwacht und beschränkend regelt, so entwickelt sich dieser erste Anstoss in der gegebenen einheitlichen Richtung ungehemmt bis in die äussersten und feinsten Theile unter voller Entfaltung aller dabei verwendbaren Kräfte. Aber stets darf diese Entwickelung nur bis zu der Grenze vorschreiten, welche jenes Gesetz der Natur gezogen hat, um, dort angekommen, sofort in die rückgängige, entgegengesetzte Richtung umzuschlagen. Und gerade 330 je unwillkürlicher eine solche Bewegung, je einheitlicher der ursprüngliche Anstoss ist, desto schärfer und unmittelbarer wird sich das einfachste Gesetz des körperlichen Gleichgewichts bethätigen und dem Auge offenbar werden. Das ist auch der Grund, weshalb wir in leidenschaftlich bewegten Figuren sehr häufig langen ununterbrochenen oder scharfgebrochenen Linien begegnen, die sich meist ohne Schwierigkeit geradezu auf ein mathematisches Schema zurückführen lassen. Zu solchen Gestalten gehören aber gerade viele der uns in alten Kunstwerken erhaltenen Maenaden; und wir dürfen wohl annehmen, dass die des Skopas den übrigen als erstes und glänzendstes Vorbild gedient haben wird.

Solche Gestalten zu schaffen, ist ein tiefes Verständniss des menschlichen Organismus unumgänglich nothwendig; und wir werden dadurch unwillkürlich an dasjenige erinnert, was Myron auf diesem Gebiete leistete. Auf der anderen Seite jedoch muss uns der Hauch des geistigen Lebens, von welchem alle diese Bewegung ausströmt, auf Phidias zurückweisen; und wir möchten daher sagen, dass die Kunst des Skopas aus einer auf den Bestrebungen beider attischen Schulen gleichmässig weiterbauenden Entwickelung hervorgegangen sei, während jede einzeln für sich eine höhere Ausbildung nicht zugelassen hätte, als diejenige, welche ihr durch Phidias und Myron bereits zu Theil geworden war.

Wir sind von einem einzelnen Werke des Skopas ausgegangen, weil uns in demselben das Pathos am lebendigsten vor Augen tritt. Aber nicht immer ist dieses ein so leidenschaftlich bewegtes; häufig ist es gemässigter, oder ruht sogar für den Augenblick gänzlich, erfüllt aber dennoch das ganze Wesen dermassen, dass sich selbst in der Ruhe erkennen lässt, welche Erregung möglich

ist. Auch für diese Art des Pathetischen liefern uns die Werke des Skopas einen Beleg: ich meine seinen Zug von Meergöttern und Seethieren. Zwar erwähnt Plinius denselben nur kurz; und wir dürfen kaum wagen, ein einzelnes, uns erhaltenes Werk bestimmt auf ein Original des Skopas zurückzuführen. Aber alle in diesen Götterkreis einschlägigen Gestalten tragen einen so einheitlichen Charakter, dass wir wohl gerade dieses Gemeinsame auf den idealen Typus zurückführen dürfen, welchen Skopas in seinem so umfangreichen, wie 331 berühmten Werke aufgestellt und auf die mannigfachste Weise durchgeführt hatte. Das Wasser und besonders das Meer hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu einer festen Gestalt zu gelangen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt, streben diese Meeresgestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt: nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht. Künstlerisch sehen wir denselben in den griechischen und den von ihnen abgeleiteten römischen Werken in klarster und sprechendster Weise durchgebildet. Vergleichen wir aber die ihm zu Grunde liegenden Formen mit denen der olympischen Götter eines Phidias, so lässt sich eine wesentliche Verschiedenheit im Grundcharakter nicht verkennen. Bei den Olympiern herrscht in dem Ausdrucke Klarheit und Ruhe, welche darin begründet sind, dass das Bestimmende des Charakters in denjenigen Theilen ausgeprägt ist, welche durch ihre feste Form den Zweck haben, den weichen und beweglichen Theilen als Grundlage zu dienen, nämlich in dem Bau des Knochengerüstes, welchem die fleischigen Theile gewissermassen nur zur Umhüllung dienen. Bei den Gestalten des Meeres dagegen treten gerade diese letzteren in einer weit bestimmteren, durchaus selbständigen Geltung hervor. Namentlich der Mund und die weichen, das Auge umgebenden Theile offenbaren sich als der Sitz jenes Schmerzes und jener Sehnsucht. Haben wir nun in dieser neuen Behandlung der Form etwas Zufälliges, etwas Willkürliches zu sehen, für welches es keinen anderen, tieferen Grund gäbe, als die Subjectivität des Künstlers? In dem menschlichen Organismus, dessen Gesetze doch der Bildung auch dieser Wesen zu Grunde liegen müssen, sind Schmerz und Sehnsucht nicht etwas nothwendig bleibend Vorhandenes, setzen deshalb auch keinen festen, in gewissen Formen verharrenden Träger dieser Seelenzustände voraus. Sie sind Leiden, πάϑη, welche vorübergehen, oder wenigstens vorübergehen können, ja sogar häufig und schnell in das Gegentheil umschlagen. Sie können 332 daher nur in denjenigen Theilen zur Darstellung kommen, die zu einer solchen Beweglichkeit und Wandelbarkeit ihrer Natur nach geschickt und berechtigt sind. Das Verdienst der Griechen, und in dem vorliegenden Falle hauptsächlich das des Skopas, beruht also auch hier wieder wesentlich darin, dass sie, wo es galt, etwas Neues zu schaffen, immer wieder zum Urquell der Kunst, zur Natur, zurückkehrten, und das Gesetz, welches durch die Natur vorgeschrieben war, zum Gesetz der Kunst erhoben.

Sehen wir uns jetzt weiter unter den Werken des Skopas um, so würden namentlich die Niobiden einen Beleg für die Richtigkeit unserer Beurtheilung abgeben können, sofern sich hier schon die Gründe entwickeln liessen, weshalb wir sie lieber diesem Künstler, als dem Praxiteles beizulegen geneigt sind. In minderem Grade werden wir ein pathetisches Element bei den Erinyen in Athen voraussetzen dürfen. Denn wenn auch Pausanias sagt, es sei nichts Schreckenerregendes an ihnen zu sehen, so scheint dies doch dem Zusammenhange nach nur auf äussere Attribute, z. B. die Schlangen, welche Aeschylus ihnen beilegte, nicht aber auf den geistigen Charakter dieser düsteren und furchtbaren Göttinnen bezogen werden zu müssen. Endlich wollen wir hinsichtlich des palatinischen Apollo daran erinnern, dass die Alten poetische Begeisterung für eine Art Wahnsinn ansahen; und dass sich, dem entsprechend, in vielen der uns erhaltenen Bildungen des Apollo Citharoedus eine gewisse Schwärmerei ausspricht, für welche Skopas in seinem Werke das erste Muster aufgestellt haben mochte. — Doch nähern wir uns in diesen Werken bereits dem Punkte, in welchem die pathetische Richtung sich mit der früheren ethischen fast zu berühren, oder von ihr höchstens nur noch durch eine erhöhte, reizbarere Sinnlichkeit zu unterscheiden scheint. So wird z. B. in der von Skopas zuerst entkleideten Aphrodite, in Eros, Pothos, Himeros das Liebesverlangen in seinen zarteren Abstufungen dem Beschauer vor Augen getreten sein. Eine Hestia dagegen konnte nach der Auffassung der Alten nur ein Bild der reinsten, in sich sichersten und abgeschlossensten Sittlichkeit sein. Es ist nicht nöthig, hier noch weiter in Einzelnheiten einzugehen. Denn schon jetzt muss sich uns die Frage aufdrängen: ob sich nach diesen Betrachtungen in den Kunstleistungen des Skopas noch ein einheitlicher Grundcharakter erkennen lasse?

Wir werden diese Frage nicht beantworten dürfen, ohne den Zustand der Entwickelung zu berücksichtigen, zu welcher die Kunst in Skopas Zeit bereits vorgeschritten war. Phidias hatte, von manchen technischen und formellen Dingen abgesehen, auf dem Gebiete des Geistigen und Idealen keine Vorgänger: er durfte also überall nur seinem künstlerischen Genius folgen, ja er musste überall etwas wesentlich Neues schaffen. Nach ihm und durch ihn fand aber jeder Künstler schon etwas Gegebenes vor; und selbst ein Skopas, wenn ihm Aufgaben geboten wurden, deren geistige Lösung in den Werken eines Phidias schon vorlag, konnte daher nicht umhin, seine eigene künstlerische Individualität gewissermassen zu vergessen und als ein Nachahmer oder Nachfolger des Phidias zu erscheinen. Doch werden wir auch hier dem Skopas das Verdienst nicht absprechen dürfen, das Ideal mancher Göttergestalten, welche zu seiner Zeit noch wenig durchgebildet waren, erst unwandelbar festgestellt zu haben. Die wirkliche Eigenthümlichkeit des Künstlers werden wir indessen nur da zu suchen haben, wo seine Aufgaben eine von der früheren Zeit verschiedene Auffassung zulassen, oder die Aufgaben selbst wesentlich verschieden sind. Dies war zuerst da der Fall, wo er den bisherigen Kreis der Darstellungen bedeutend erweiterte, namentlich wo er einzelnen Göttern einen Kreis von Begleitern zugesellte. Ihre Gestalten mussten, wie die gesammte Tonleiter aus einem Grundton, aus dem Wesen und Charakter der e i n e n Gottheit einheitlich entwickelt werden. Aber hier galt es nicht mehr, das Ideal derselben in seiner Ruhe und,

333

ich möchte sagen, Abstraction festzuhalten, sondern vielmehr, es psychologisch aufzulösen, die verschiedenen in ihm ruhenden Kräfte und Eigenschaften in ihren Aeusserungen, in Bewegung zu zeigen. Hier waren denn auch die Keime zu einer pathetischen Auffassung in reichem Maasse gegeben; und die Werke des Skopas zeigen uns, dass er nicht nur dieselben, wo er konnte, benutzte, sondern dass er gerade da, wo er es that, am meisten als eigenthümlicher und selbständiger Künstler erscheint. Doch muss hier zum Schluss der Gegensatz, in welchen er dadurch zur früheren ethischen Kunst trat, noch etwas genauer begrenzt werden. Wie sehr er sich der letzteren in vielen seiner Schöpfungen näherte, ist bereits erörtert worden. Es fragt sich daher vielmehr, wie weit er
334 sich von ihr entfernte. Vollkommen klar werden wir darüber freilich erst dann urtheilen können, wenn wir das Pathos der späteren Zeit, welches ich hier kurzweg das dramatische nennen will, genauer kennen gelernt haben werden. Blicken wir indessen auf Hauptwerke des Skopas, wie die Meergötter, die Maenade, so kann uns die Erscheinung wenigstens nicht entgehen, dass das Pathetische bei ihm, wie lebendig es sich auch äussern mag, doch immer mehr in dem inneren Wesen der dargestellten Geschöpfe, als in der einzelnen Handlung zu suchen ist, dass dieses Pathos also gewissermassen das ἦθος, den ursprünglichen Charakter derselben bildet, in sofern die Afficirung der Seele durch Leidenschaft oder Sehnsucht bei ihnen zu etwas Stetigem, ihr ganzes Wesen Erfüllendem, also zu ihrem, wenn auch nicht normalen, doch am häufigsten wiederkehrenden Zustande geworden ist.

Erst jetzt wird es gestattet sein, über die technische und formelle Seite der Kunst des Skopas einige Vermuthungen auszusprechen. Denn ausdrückliche Zeugnisse darüber fehlen uns; und es bleibt uns daher fast nur übrig, aus der Natur der dargestellten Gegenstände Schlüsse zu ziehen. Dass ein Werk, wie die Maenade, die vollste Kenntniss des menschlichen Organismus voraussetze, wurde schon bemerkt. Wenn nun dieselbe auch ohne eine vorzügliche Ausführung des Einzelnen durch die gelungene Auffassung des Ganzen von grosser Wirkung hätte sein können, so hindert uns doch an der Behauptung, dass es in diesem Falle so gewesen wäre, theils das in der Beschreibung des Callistratus enthaltene Lob, theils die Berühmtheit des Künstlers überhaupt. Wir glauben daher wohl zu thun, ein Werk zur Vergleichung herbeizuziehen, welches wenn es auch nicht direct auf Skopas zurückgeführt werden darf, doch am besten deutlich machen wird, welche Art der Ausführung wir bei diesem Künstler voraussetzen dürfen: die Niobide des Museo Chiaramonti[1]). Auch in ihr herrscht die grösste Bewegung, und sie wird wie vom Sturme, nicht der Leidenschaft, sondern der Verzweiflung fortgetrieben. Die Ausführung ist vorzüglich, wie in wenigen anderen Werken. Worauf aber beruht in der Hauptsache diese Vor-
335 trefflichkeit? Wiederum nur auf der Hingebung des Künstlers, der sich durchaus darauf beschränkt, das naturgemässe Walten der Kräfte der Bewegung zu verkörpern. Denn es liesse sich unschwer nachweisen, wie hier jede Falte des Gewandes durch das Grundmotiv der gesammten Bewegung, durch die Natur des Stoffes, und durch die Körperform, von welcher sie sich ablöst, ihre bestimmte

---

[1]) Mus. Chiar. II, 17.

Gestalt mit Nothwendigkeit erhalten hat. So musste es auch bei der Maenade des Skopas sein, wenn die den ganzen Körper durchglühende bacchantische Raserei vom Beschauer recht eindringlich empfunden werden sollte. — Nach einer anderen Richtung gewähren uns für die Beurtheilung des künstlerischen Wissens bei Skopas seine Meergötter Belehrung. Wir können unter dieser Gattung von Bildungen drei verschiedene Klassen mit Leichtigkeit unterscheiden. Die erste hat volle menschliche Gestalt bewahrt und die Natur des Meeres zeigt sich einzig in dem geistigen Ausdrucke. Die zweite besteht aus förmlichen Doppelgestalten, welche aus Theilen von Menschen und Thieren zusammengesetzt sind. Zwischen ihnen steht eine dritte Art, bei welcher der menschliche Körper in allen wesentlichen Theilen beibehalten ist, und nur an der Oberfläche, der Haut, sich hie und da ein Uebergang in Formen des Thier- oder Pflanzenreiches offenbart. Die Gesetze dieser Bildungen zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Aber schon die Beobachtung, dass sie etwas Gesetzmässiges, nichts rein Willkürliches sind, kann uns darüber belehren, in wie tiefer und eindringender Weise Skopas sich der Erforschung und Beobachtung der Natur hingegeben haben musste. — Die Vortrefflichkeit seiner Marmortechnik wird nur einmal bei Gelegenheit des wehenden Haares der Maenade von Callistratus erwähnt, bei welchem die Angabe der Farbe an der todten Ziege auch eine Hindeutung auf die Bemalung des Steines zu enthalten scheint. Welchen Einfluss endlich die Bevorzugung des Marmors vor der Bronze auf die ganze Behandlung der Formen, namentlich aber der Oberfläche der Körper gewinnen musste, werden wir in den Untersuchungen über Praxiteles ausführlicher darzulegen Veranlassung haben.

Praxiteles.

Das Vaterland des Praxiteles war Athen. Obwohl kein alter Schriftsteller dies ausdrücklich bestätigt, ergiebt es sich dennoch sicher daraus, dass seine Söhne Kephisodot und Timarchos wiederholt Athener genannt werden; so wie, 336 dass sein Name als der eines Atheners in der folgenden thespischen Inschrift an einer Stelle vorkommt, wo es trotz des Wegfalls von ἐποίησεν keinem Zweifel unterworfen ist, dass der Künstler gemeint sei[1]):

ΑΡΧΙΑΣΘΡΑΣΥΜΑΧΟ
ΘΡΑΣΥΜΑΧΟΝΧΑΡΜΙΔΑΟΤΟΙΣ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣΑΘΗΝΑΙΟΣ

Knidos als Vaterland anzugeben, wurde Cedren[2]) wahrscheinlich nur durch die berühmte Aphrodite des Künstlers veranlasst; und eben so findet die Hindeutung auf Paros bei Properz[3]) ihre Erklärung in dem Ruhme, welchen sich Praxiteles durch Werke in parischem Marmor erworben hatte. Ein Andrier in einem Epigramme[4]) hat mit dem Künstler nichts als den Namen gemein.

Schon früher haben wir die Vermuthung ausgesprochen, dass Praxiteles der Sohn des älteren Kephisodot gewesen sei. Wenn nun Pausanias[5]) angiebt, er habe im dritten Geschlechte nach Alkamenes gelebt, so liesse sich diese An-

---

[1]) C. I. Gr. n. 1604; vgl. Stephani im Rh. Mus. N. F. IV, S. 18. [2]) Ann. p. 322. [3]) III, 7, 16. [4]) Anall. II, p. 40, n. 12. [5]) VIII, 9, 1.

gabe recht wohl dadurch veranlasst denken, dass die Kunst sich von Alkamenes durch Kephisodot auf Praxiteles vererbt habe. Eine festere Zeitbestimmung giebt Plinius [1]), welcher Praxiteles in die 104te Olympiade setzt. Doch scheint dieselbe mehr den Anfang, als das Ende seiner Thätigkeit zu bezeichnen. Denn nach Vitruv [2]) soll er auch an den Arbeiten des Mausoleum Theil gehabt haben, welches um Ol. 107 begonnen wurde. Ja, vielleicht lebt er sogar noch bis zur Zeit Alexanders. Von Phryne wenigstens, welche besonders durch ihr Verhältniss zu Praxiteles berühmt geworden ist, wird berichtet, dass sie sich erboten habe, die Mauern des von Alexander (Ol. 111, 2) zerstörten Theben für die Ehre ihrer Namensaufschrift wieder aufzubauen [3]). Wenn aber Praxiteles selbst für den ephesischen Tempel arbeitete [4]), so haben wir diesen gewiss nicht für den älteren, sondern für den jüngeren zu halten, an welchem noch zu Alexan- 337 ders Zeit gebaut wurde. Endlich stimmt mit dieser Annahme auch der Umstand, dass seine Söhne noch nach der 120sten Olympiade am Leben waren.

Wir lassen jetzt das Verzeichniss seiner Werke folgen:

Die zwölf Götter in einem alten Tempel zu Megara: Paus. I, 40, 3. Die Artemis des Strongylion, welche Pausanias an derselben Stelle erwähnt, war, wie wir früher gesehen, ein von dieser Gruppe abgesondertes und unter dem Namen Soteira verehrtes Bild.

Hera auf einem Throne sitzend und daneben Athene und Hebe, als Tochter der Hera, in deren Tempel zu Mantinea: Paus. VIII, 9, 1.

Im Tempel der Hera zu Plataeae, welcher sowohl wegen seiner Grösse, als wegen seines Bilderschmuckes sehenswerth war, stand nahe am Eingange Rhea, welche dem Kronos den Stein bringt, in Windeln gewickelt, als ob er das Kind sei, welches sie geboren. Das eigentliche Tempelbild, die Hera Teleia, zeichnete sich durch Grösse aus, und war stehend dargestellt. Beide Werke aus pentelischem Marmor waren von der Hand des Praxiteles: Paus. IX, 2, 7.

Demeter, Persephone, Jakchos im Tempel der ersteren zu Athen am Eingange der Stadt, wenn man vom Peiraeeus kommt. Auf der Wand war in attischer Schrift geschrieben, dass sie Werke des Praxiteles seien: Paus. I, 2, 4; Clem. Alex. Protr. p. 18.

Der Raub der Persephone in Erz: Plin. 34, 69. Die Catagusa, welche Plinius unmittelbar darauf nennt, scheint das Seitenstück dazu gewesen zu sein, Demeter, welche dem Vertrage gemäss dem Pluton die Persephone wieder zuführt.

„Flora, Triptolemus, Ceres", Plin. 36, 23, unter den Marmorwerken in den servilianischen Gärten zu Rom. Wie sie zusammen aufgestellt waren, so bildeten sie auch gewiss ein zusammenhängendes Ganze, in welchem Flora einer der griechischen Horen entsprechend gedacht werden mag.

Bonus eventus und Bona fortuna aus Marmor, zu Rom auf dem Capitol: Plin. 36, 23.

„Apollo et Neptunus" ib. sind wohl zwei nicht zusammengehörige Werke.

Apollo als Knabe, wie er einer heranschleichenden Eidechse mit einem Pfeile nachstellt, unter dem Namen Sauroktonos bekannt, aus Erz: Plin. 34, 70.

---

[1]) 34, 50. [2]) VII, praef. [3]) Athen. XIII, p. 591. [4]) Strabo XIV, p. 641 B.

Martial. XIV, 172. Ueber die noch erhaltenen Nachbildungen s. Welcker Alt. 338
Denkm. I, S. 406.

Im Tempel des Apollo Prostaterios zu Megara standen unter anderen sehenswerthen Bildern auch drei von der Hand des Praxiteles, nemlich Apollo, Artemis und Leto: Paus. I, 44, 2.

Leto mit ihren Kindern zu Mantinea; auf dem Fussgestell dieser Gruppe sah man eine Muse und Marsyas, die Flöte spielend: Paus. VIII, 9, 1.

Leto in ihrem Tempel zu Argos: Paus. II, 21, 8.

Die Brauronische Artemis auf der Burg von Athen: Paus. I, 23, 7.

Artemis bei Antikyra. Sie hatte die Fackel in der Rechten, über den Schultern den Köcher; neben ihr zur Linken lag ein Hund: Paus. X, 37, 1.

Tyche in ihrem Tempel zu Megara: Paus. I, 43, 6.

Trophonios in seinem Tempel zu Lebadea, dem Asklepios ähnlich gebildet: Paus. IX, 39, 4.

Hermes, das Dionysoskind tragend, aus Marmor, im Heraeon zu Olympia: Paus. V, 17, 3.

Dionysos in seinem Tempel zu Elis: Paus. VI, 26, 1. Ein von diesem verschiedenes, irgendwo in einem Haine aufgestelltes Bild dieses Gottes von Praxiteles beschreibt Callistratus stat. VIII. Der Gott war mit Epheu bekränzt, mit der Nebris bekleidet, und stützte sich mit der Linken (τὴν λαιὰν für τὴν λύραν nach der Verbesserung von Jacobs) auf den Thyrsos.

„Liberum patrem, Ebrietatem, nobilemque una Satyrum, quem Graeci periboëton cognominant“: Plin. 34, 69. Diese drei Figuren waren gewiss in einer Gruppe vereinigt, welche in einigen uns erhaltenen Reliefs nachgebildet sein mag. Die Namen Methe und Staphylos, welche Welcker (ad Philostr. p. 212) für Ebrietas und den Satyr in Vorschlag bringt, sind an sich passend gewählt; doch bezweifle ich, dass sie hier als Gatte und Gattin vereinigt erscheinen sollen, da ihr Verhältniss als Diener des Dionysos ihre Gegenwart hinlänglich erklärt. — Was den Beinamen Periboëtos anlangt, so ist man ziemlich allgemein darüber einverstanden, dass hier eine Verwechselung mit einem anderen Satyr stattgefunden haben müsse, da schwerlich eine zu einer Gruppe gehörige Figur den besonderen Beinamen erhalten haben würde. Die 339
Wahrscheinlichkeit spricht vielmehr für das folgende Werk:

Den Satyr in einem Tempel der Dreifussstrasse zu Athen: Paus. I, 20, 1. Pausanias berichtet über ihn folgende Anekdote: Praxiteles hatte der Phryne das schönste seiner Werke zum Geschenk versprochen, weigerte sich aber anzugeben, welches er selbst dafür halte. Da nun Phryne ihrem eigenen Kunsturtheile nicht traute, so liess sie plötzlich durch einen Diener Feuerlärm schlagen. Bestürzt rief der Künstler, man möge vor allen Dingen den Eros und den Satyr retten. Lächelnd wählte darauf Phyrne den Eros für sich, der Satyr aber ward in dem Dionysostempel aufgestellt. Er war als Knabe gebildet, wie er den Becher darreicht.

Ein Oenophoros, den man wohl für diesen Satyr mit dem Becher halten könnte, wird von Plinius (34, 70) unter den Bronzewerken angeführt.

Ein anderer Satyr aus parischem Marmor stand im Tempel des Dionysos zu Megara: Paus. I, 43, 5.

„Maenades, et quas Thyadas vocant et Caryatidas, et Sileni“ aus Marmor, in Rom unter den Monumenten des Asinius Pollio: Plin. 36, 23. Ob diese Bilder ursprünglich bestimmt waren, sämmtlich oder theilweise zusammen aufgestellt zu werden, lässt sich nicht entscheiden. Auf Silene allein bezieht sich ein Epigramm des Aemilianus (Anall. II, p. 275).

Ein bocksfüssiger Pan mit dem Schlauch auf den Schultern, Nymphen und Danaë, aus parischem Marmor, bekannt durch zwei Epigramme: Anall. II, p. 383, n. 4; III, p. 218, n. 315. In welcher Verbindung Danaë mit den übrigen Figuren zu denken ist, vermag ich nicht anzugeben.

Unter den Bildern der Aphrodite gebührt der knidischen die erste Stelle: Plin. 36, 20; vgl. 7, 127; Lucian. Amor. 13—14. Plinius sagt von ihr, sie sei nicht nur unter den Statuen des Praxiteles die berühmteste, sondern unter den Kunstwerken der ganzen Erde. Ja, als der König Nikomedes sie von den Knidiern gegen Uebernahme ihrer ganzen, nicht unbeträchtlichen Staatsschuld kaufen wollte, hätten diese um keinen Preis das Bild hergeben wollen, durch welches Knidos erst berühmt geworden sei. Die Statue war aus Marmor gebildet (Lucian a. a. O. spricht von parischem, im Jupp. trag. 10 von pen- 340 telischem), und so aufgestellt, dass man ihre Schönheit von allen Seiten bewundern konnte. Nach Münzen der Knidier, mit welchen einige uns erhaltene Statuen übereinstimmen, war sie nackt und deckte mit der einen Hand ihre Schaam, während sie mit der anderen das neben ihr auf einer Vase liegende Gewand ergriff (Müll. u. Oesterl. Denkm. I, 35, Fig. 146 a—c). Ueber die Formen und den Ausdruck ist später ausführlich zu handeln. Die Alten behaupteten, dass der Künstler bei ihrer Bildung schöne Hetaeren als Modell benutzt habe, weshalb sie Athenagoras (leg. pr. Christ. 14, p. 61 Dechair) geradezu ἑταίρα nennt. Von der Phryne spricht Athenaeus (XIII, p. 591 A. B. vgl. 585 F.); von der Cratina Clemens Alexandrinus (protr. p. 16) und Arnobius (adv. gent. VI, 13), welcher aus Posidipp schöpfte. Viel wussten ferner die Alten von der wahnsinnigen Liebe zu erzählen, welche ein Jüngling zu dem Bilde gefasst hatte: Plin. l. l. Lucian Amor. 15 sqq. Valer. Max. VIII, 11, ext. 4; vgl. Philostr. Vita Apollon. VI, 17. In später Zeit soll es nach Konstantinopel in den Palast des Lausos versetzt worden und bei dem Brande desselben zu Grunde gegangen sein: Cedren. ann. p. 322[1]).

Aphrodite, welche die Koër aus religiösem Gefühle wegen der Bekleidung (velata specie) der nackten knidischen vorgezogen hatten, als ihnen vom Künstler die Wahl zwischen beiden gelassen war: Plin. l. l.

Aphrodite, wie die beiden vorigen, aus Marmor, zu Thespiae neben dem Bilde der Phryne aufgestellt: Paus. IX; 27, 5.

Aphrodite aus Erz. Vor dem Tempel der Felicitas aufgestellt, verbrannte sie mit diesem Gebäude unter Claudius. Plinius stellt sie der auf der ganzen Erde berühmten marmornen der Knidier gleich: 34, 69.

Aphrodite zu Alexandria am Latmos in Karien: Steph. Byz. s. v. Ἀλεξάνδρειαι.

---

1) Unklar sind mir folgende Worte des Plinius (36, 22): Sunt in Cnido insula et alia signa ... nec maius aliud Veneris Praxiteliae specimen, quam quod inter haec sola memoratur.

Eine fragmentirte Gruppe der Aphrodite und des Eros im Louvre (Clarac cat. n. 185), auf welcher sich der Name des Praxiteles findet, kann nur eine Copie nach einem Werke dieses Künstlers sein.

Peitho und Paregoros im Tempel der Aphrodite Praxis zu Megara: Paus. I, 43, 6.

Bilder des Eros haben wir folgende zu unterscheiden: 341

Den berühmten zu Thespiae, dargestellt als Knaben in der Jugendblüthe (Luc. Amor. 11 u. 17) mit vergoldeten Flügeln (Julian. or. II, p. 54 C. Spanh.). Als Stoff des Bildes giebt Pausanias (IX, 27, 3) ausdrücklich pentelischen Marmor an, und auch bei Plinius (36, 22) wird er unter den Marmorwerken genannt (vgl. Anall. I, 6, n. 11—12). Es ist daher in einem Epigramme des Aegypters Julian (Anall. II, p. 496, n. 12) gewiss nur aus Unkunde von Erz die Rede. Nach Thespiae soll diesen Eros Phryne geweiht haben, in deren Besitz er durch die früher erwähnte List gekommen war (vgl. auch die Epigramme: Anall. I, p. 143, n. 84; p. 164, n. 40; II, p. 14, n. 3; p. 279, n. 1—2). Strabo (IX, p. 410) und der Scholiast des Lucian (Amor. 17) nennen an ihrer Stelle die Glykera. In Thespiae befand er sich noch zu Cicero's Zeit (in Verr. IV, 2, 4). Erst Caligula brachte ihn nach Rom; Claudius gab ihn indessen wieder zurük; allein schon Nero entführte ihn wieder und stellte ihn im Porticus der Octavia auf, wo er unter Titus verbrannte (Plin. Paus. ll. ll. vgl. Dio Cass. 56, 24). Pausanias sah daher in Thespiae nur eine Copie von einem athenischen Künstler Menodoros. Irrthümlich giebt Plinius an, dass Cicero dem Verres den Raub dieses Bildes vorgeworfen habe, da dieser (in Verr. IV, 2, 4) vielmehr nur erwähnt, dass Mummius, als er andere Statuen aus Thespiae wegführte, den Eros als ein geweihtes Bild nicht angerührt habe.

Das von Verres geraubte Bild, ebenfalls aus Marmor, soll nach Cicero eine dem thespischen verwandte Darstellung des Gottes gewesen sein, und befand sich vorher im Privatbesitz des Mamertiners Heius in Messana, welcher es schon früher einmal zur Verherrlichung einer Festlichkeit einem Aedilen C. Claudius nach Rom geliehen hatte.

Von diesem ist ferner ein dritter nackter Eros aus Marmor zu Parion in der Propontis zu unterscheiden, welcher mit der knidischen Aphrodite die hohe Vortrefflichkeit, sowie das Geschick gemein hatte, dass er durch wahnsinnige Liebe befleckt wurde: Plin. 36, 23. Dass Plinius diesen allein neben dem thespischen nennt, ist kein Grund, ihn für identisch mit dem Bilde im Besitze des Heius zu halten. Wir kennen sogar noch andere Bilder des Eros, welche dem Praxiteles beigelegt werden, nemlich: zwei eherne, welche Callistratus (stat. IV und XI) ausführlich beschreibt. Der eine war dargestellt als junger, blühender 342 Knabe mit Flügeln. Er bog seine Rechte über den Scheitel, hielt in der anderen Hand den Bogen empor und liess das Gewicht des Körpers auf der linken Seite ruhen. Das Haupt war von blühendem Lockenhaar beschattet. An dem anderen lobt Callistratus die zarte Bildung des jugendlichen Körpers, den liebreizenden Ausdruck der Augen, die reiche Fülle des Haares, welches nach den Augenbrauen überhängend durch ein Band zusammengehalten wurde. Als Ort der Aufstellung dieses zweiten Bildes wird die Akropolis (von Athen?) angegeben.

Dem Kreise heroischer Darstellungen gehören an:

Die meisten der Kämpfe des Herakles im Giebel seines Tempels zu Theben. Uebergangen waren dabei der Kampf gegen die stymphalischen Vögel und die Reinigung des eleischen Landes, dagegen aber das Ringen mit Antaeos aufgenommen: Paus. IX, 11, 6; vgl. Welcker Alt. Denkm. I, S. 206.

Die „Statuen vor dem Tempel der Felicitas" (Plin. 34, 69) waren aller Wahrscheinlichkeit nach die Thespiaden, welche Mummius von Thespiae weggeführt hatte: Cic. in Verr. IV, 2, 4. Von ihm lieh sie Lucullus zur Einweihungsfeier des Tempels, den er wegen seiner Siege in Spanien erbaut hatte, weihete sie aber listiger Weise mit demselben, so dass sie ohne Verletzung der Religion nicht wieder weggenommen werden konnten: Dio Cass. fragm. Peiresc. 81. Dagegen scheint freilich der Umstand zu sprechen, dass Plinius an einer anderen Stelle (36, 39) Thespiaden vor diesem Tempel als Marmorwerke anführt, während die Statuen des Praxiteles unter dessen Bronzewerken genannt werden. Doch kann Plinius leicht an einer der beiden Stellen geirrt haben, da der Tempel mit den Statuen eine Reihe von Jahren vor Abfassung seiner Bücher, unter Claudius, abgebrannt war (vgl. unter Kleomenes). — Ueber die Art der Darstellung dieser Frauen sind wir nicht unterrichtet; doch mussten reizende Gestalten sich unter ihnen finden, da Plinius erzählt, ein römischer Ritter, Junius Pisciculus, habe sich in eine derselben verliebt.

Unter den Darstellungen wirklicher Personen sind am berühmtesten zwei Statuen der Phryne, die eine aus Marmor in Thespiae: Paus. IX, 27, 5; die andere aus vergoldetem Erz in Delphi von ihr selbst geweiht: Paus. X, 15, 1; 343 Plut. de Pyth. or. 15; Athen. XIII, p. 591 B; Dio Chrys. or. 37, p. 462 B; Tatian. c. Gr. 53, p. 115 ed. Worth.

Eine weinende Matrone und eine heitere Buhlerin (signa . . . flentis matronae et meretricis gaudentis) als Seitenstücke zum Ausdruck verschiedenen Affects gefasst. Die letztere sollte das Bild der Phryne sein, und man glaubte in ihr die Liebe des Künstlers, und den Lohn dafür im Antlitze der Dirne zu sehen. Aus Erz: Plin. 34, 70.

Von Frauengestalten erwähnt Plinius an derselben Stelle noch stephanusan, spilumenen, mit welcher letzteren das *σπιλούμενόν τι γύναιον* bei Tatian (c. Gr. 55, p. 122 ed. Worth) gewiss identisch ist. Hier aber bieten die Handschriften *ὁ ψελιούμενον*, die Bamberger des Plinius sellumenen; und es ist daher gewiss pseliumenen zu schreiben, wie Jahn (Arch. Zeit. 1850, S. 192) vorgeschlagen hat. Gegenstand der Darstellung war also eine Frau, welche sich Schmuck um Hals oder Arm legt, wie ähnliche Motive in noch erhaltenen kleinen Bronzen nicht selten sind.

Bilder des Harmodios und Aristogeiton, aus Erz, natürlich nicht, wie Plinius (34, 70) angiebt, die von Xerxes entführten, welche Werke des Antenor waren, und alsbald durch andere des Kritios ersetzt wurden; sondern eine neue Gruppe, über deren Bestimmung wir nicht unterrichtet sind. Wenn in dem Relief eines athenischen Marmorsessels und in der entsprechenden Darstellung einer attischen Münze (Stackelberg & Gräber, S. 53, Vignette) wirklich Harmodios und Aristogeiton dargestellt sind, was mir noch nicht hinlänglich

bewiesen scheint, so möchten dieser Composition wohl eher die Statuen des Praxiteles, als die der genannten älteren Künstler zu Grunde liegen.

Ein Krieger neben seinem Ross auf einem Grabmal am Thore von Athen, wo man vom Peiraeeus kommt: Paus. I, 2, 3.

Ein Wagenlenker zu einem Viergespann des Kalamis, damit dieser Künstler, so ausgezeichnet in Bildung der Rosse, nicht in Darstellung der menschlichen Figur unbedeutend erscheine: Plin. 34, 71.

Auf eine Portraitfigur bezieht sich auch die zu Anfang mitgetheilte Inschrift aus Thespiae.

[Im Jahre 1828 fand man bei Crest (Depart. de la Drôme) die Büste eines bärtigen alten Mannes in halber Lebensgrösse mit der Inschrift:

ΕΙΒΥΚΟϹ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΗϹ
ΕΠΟΙΕ

Die Arbeit gehört der Zeit des Verfalles, etwa dem dritten Jahrhundert n. Ch. Geb. an; und die Büste könnte also nur eine Copie nach Praxiteles sein: Long in den Mémoires présentés par divers savants à l'acad. des inscr. II. série, vol. II, Paris 1849, p. 354. — Ueber Werke des Praxiteles im Porticus der Octavia vgl. unter Pasiteles. — Die Existenz einer Inschrift

ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

welche bei dem Monument des Lysikrates in Athen gefunden sein sollte, um die Sculpturen desselben dem Praxiteles beizulegen, leugnet Rangabé Rév. arch. II. ann. p. 423.]

Marmorne Werke im Kerameikos zu Athen nennt Plinius (36, 20) 344 ohne Bezeichnung des dargestellten Gegenstandes. Vielleicht sind die aus Pausanias (I, 2, 4) bereits angeführten Statuen der Demeter, Persephone und des Jakchos gemeint.

Ebenso unzulänglich drückt sich Strabo (XIV, p. 641 B) aus, wenn er von dem Altar der Artemis zu Ephesos sagt, er sei erfüllt mit Werken des Praxiteles.

Erwähnt wurde bereits, dass nach Vitruv (VII, praef. § 13) Praxiteles auch am Mausoleum gearbeitet haben soll; sowie, dass bei den Niobiden und einem Janus das Urtheil der Alten schwankte, ob diese Werke dem Skopas oder Praxiteles beizulegen seien: Plin. 36, 28. Dass ein Epigramm der Anthologie (Anall. III, p. 214, n. 298) und ein anderes des Ausonius (epitaph. n. 28) die Niobiden dem Praxiteles ohne Weiteres beilegen, genügt natürlich zur Beseitigung dieser Zweifel keineswegs.

Wenn Theophrast in seinem Testamente die Vollendung einer Statue des Nikomachos verfügt, für welche Praxiteles seine Bezahlung schon erhalten habe (Diog. Laërt. V, 2, 14), so hindert die Zeit des Theophrast, welcher erst Ol. 123, 2 starb, hier an den bekannten Praxiteles zu denken.

Dass der eine der Kolosse auf Monte cavallo in Rom so wenig ein Werk des Praxiteles, als der andere des Phidias sein kann, ist jetzt als ausgemacht anzunehmen. — Die Nachricht des Zygomalas über zwei Pferde des Praxiteles in Athen, welche Sillig nicht einzusehen Gelegenheit hatte, findet sich in einem

Briefe dieses Griechen an Martin Crusius in dessen Turcograecia, Basil. 1584, p. 430. Die nach Menschenfleisch begierigen Pferde über der Thür des Pantheon aber, von welchen dort gesprochen wird, sind offenbar nichts anderes, als die Rosse des Poseidon in dem Giebel des Parthenon.

Endlich dürfen wir hier die Angabe des Plinius (35, 122) nicht übergehen, dass nach der Meinung Einiger die enkaustische Malerei von Aristides erfunden, von Praxiteles aber die Erfindung vervollkommnet sein soll. Aus chronologischen Gründen dürfen wir dieselbe nicht verwerfen, da sich durch genauere Untersuchungen herausstellt, dass Aristides in der That etwas früher, als Praxiteles gelebt haben muss. Ich glaube aber auch ferner nicht, dass ihretwegen der 345 Bildhauer Praxiteles wirklich als ausübender Maler zu denken ist. Er legte auf die Bemalung (circumlitio) seiner Marmorwerke einen hohen Werth, und schätzte sogar aus diesem Grunde diejenigen unter ihnen am höchsten, an welchen dieselbe von der Hand eines in diesem Kunstzweige besonders ausgezeichneten Meisters, Nikias, ausgeführt wurde. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass auch er selbst sich um das technische Verfahren dieser Kunst bekümmert habe und auf diese Weise dazu gekommen sei, eine Erfindung zu machen, die selbst für die eigentliche, höhere Malerei von wesentlichem Nutzen sein konnte.

Bei der Beurtheilung des Praxiteles werden wir von einer Thatsache ausgehen, die an sich mehr zu Zweifeln, als zu Aufklärungen führen zu müssen scheint: nemlich davon, dass bei den Niobiden, einem Werke, welches gewiss in vieler Beziehung das geistige Wesen seines Urhebers charakterisiren musste; die Kunstkenner des Alterthums schwankten, ob es dem Skopas oder dem Praxiteles beizulegen sei. Wir dürfen daraus gewiss eine Folgerung mit voller Bestimmtheit ziehen: dass die beiden Künstler nicht geradezu entgegengesetzte oder auch nur wesentlich verschiedene Richtungen verfolgten, sondern in vielen, wenn nicht in den meisten Dingen von einer gemeinschaftlichen oder ähnlichen Grundanschauung der Kunst ausgingen. Den ersten, mehr äusserlichen Beweis für diese Behauptung liefert schon die Wahl des Materials: Skopas arbeitete fast ausschliesslich in Marmor, „Praxiteles war im Marmor glücklicher, als im Erz, und daher auch berühmter", „übertraf im Marmor sich selbst"[1]. Zweitens zeigt sich aber eine gewisse Verwandtschaft auch in der Wahl der dargestellten Gegenstände. Bilder wirklicher Personen sind bei Skopas gänzlich unbekannt; bei Praxiteles finden wir sie in beschränktem Maasse: die Portraits der Phryne aber scheinen sich in gewisser Beziehung den Gestalten aus dem Kreise der Aphrodite angeschlossen zu haben; die des Harmodios und Aristogeiton nähern sich dem allgemeinen Charakter der Heroen. Diese selbst aber nehmen ebenfalls unter den Werken keines der beiden Künstler eine hervorragende Stelle ein. Ja sogar unter den Göttern wenden sie nicht allen eine gleiche Aufmerk-346 samkeit zu. Zwar bildet Praxiteles die ganze Reihe der Zwölfgötter, und auch unter den Werken des Skopas finden wir einzelne Göttergestalten von einer vorzugsweise geistigen, ethischen Bedeutung. Der höchste Ruhm dieser Künstler beruht indessen auf den Bildern der Aphrodite, Demeter, Persephone, Flora, des Eros, Dionysos, Apollo, also weiblicher oder jugendlicher männlicher Gestalten,

---

[1] Plin. 34, 69; 36, 20.

sowie auf den Darstellungen der Wesen aus der Begleitung dieser und anderer Gottheiten.

In Betracht dieser Analogien werden wir, wenn wir überhaupt das Unterscheidende der beiden Künstler auffinden wollen, mehr in Einzelnheiten eingehen und untersuchen müssen, unter welchen verschiedenen Gesichtspunkten sie verwandte Aufgaben aufgefasst und behandelt haben. Und da natürlich auch für Praxiteles gilt, was wir bei Skopas über ein blosses Anschliessen an die Muster der vorhergehenden Kunstepoche gesagt, so werden wir unsere Untersuchungen am besten an ein Werk knüpfen, welches gewiss deshalb zu so ausserordentlichem Ansehen gelangt ist, weil es der geistigen Eigenthümlichkeit des Künstlers am meisten entsprach, nemlich die knidische Aphrodite. Eine Reihe von Epigrammen können wir zunächst ganz unberücksichtigt lassen [1]). Sie enthalten nichts als Variationen auf das Thema: Praxiteles müsse die Göttin selbst gesehen haben, nicht schöner könne sie dem Paris erschienen sein; der Stein sei Fleisch geworden u. s. w. Wichtiger sind uns die Schilderungen Lucians an zwei verschiedenen Stellen, welche sich gegenseitig ergänzen. Die erste [2]) enthält Folgendes: „Die Göttin steht in der Mitte des Tempels, aus parischem Stein das schönste Kunstgebilde, hoch erhaben und den Mund ein wenig wie zu leisem Lächeln öffnend. Ihre ganze Schönheit steht frei da, kein Gewand umhüllt sie, nur bedeckt sie wie unwillkürlich die Schaam mit der einen Hand. So weit aber erstreckte die bildende Kunst ihre Macht, dass durch sie die Widerstand leistende und harte Natur des Steins für alle Glieder passend erschien.“ Nachdem darauf der Erzähler sich nach der hinteren Thür des Tempels gewendet hat, um von dort aus den Rücken der Göttin zu beschauen, geräth namentlich der eine seiner Begleiter, welcher nach Lucians Schilderung diesen Theilen seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden pflegte, in lebhaftes Entzücken. Er preist nicht nur die Eurhythmie zwischen den Schultern, die fein abgemessenen Rhythmen des Hüftgelenkes und der Schenkel bis herab zum Fusse, sondern auch die Behandlung der fleischigen Theile, die Linien ihrer Umrisse, ihre Anfügung an die Knochen, sowie ihre wohlberechnete Fülle und Rundung. — Die zweite Stelle ist dieselbe, welche uns schon mehrfach beschäftigt hat, weil in ihr die einzelnen Schönheiten mehrerer anderer Musterwerke griechischer Kunst angegeben werden [3]). So heisst es darin von der knidischen Aphrodite: „Von ihr möge zu dem gewünschten Musterbilde nur der Kopf genommen werden, da sich von dem übrigen Körper wegen der Nacktheit kein Gebrauch machen lässt. Die Parthien um Haar und Stirn und die schöne Zeichnung der Augenbrauen bilde man wie Praxiteles, und ebenso befolge man in Darstellung des Feuchten, so wie des hellen Glanzes und der Freundlichkeit der Augen dasselbe Vorbild . . . Das Alter aber, nach welchem Maasse soll es wohl angenommen werden? gerade wie bei der Knidierin; und darum richte man sich auch hierin nach Praxiteles.“

347

In diesen Schilderungen Lucians mögen wir immerhin von der stark sinnlichen Färbung, namentlich bei Beschreibung der hinteren Seite, etwas in Abzug bringen; dennoch bleiben sie bezeichnend genug, wenn wir sie mit den

---

[1]) Anall. I, p. 165, n. 8—9; p. 170, n. 9—10; p. 193. II, p. 14, n. 31; p. 308, n. 2—3; III, p. 200, 245, 248. Auson. ep. 57. [2]) Amor. 13. [3]) imag. 4.

Lobsprüchen zusammenhalten, welche den Werken eines Phidias, Myron, Polyklet, selbst eines Skopas ertheilt werden. Da ist es die Gewalt der Idee, lebendigste Naturwahrheit, schönstes Ebenmaass, die höchste Begeisterung, was die Bewunderung hervorruft. Hier ist es, um es zunächst kurz auszudrücken, die rein sinnliche Erscheinung, welche durch sich selbst und allein Gefallen erwecken soll. Die ältere Idee einer Aphrodite Urania war aufgegeben; mit dem Gewande fiel auch die höhere geistige Auffassung der Göttin; der Körper gewann eine selbständige, wesentliche, ja durchaus überwiegende Bedeutung. Dass die Göttin dadurch sogleich zu einer Aphrodite Hetaera herabgesunken sei, soll indessen hiermit keineswegs gesagt sein; ja selbst, wenn der Künstler, wie erzählt wird, das Bild einer Phryne oder Kratine für seine Statue benutzt hat, dürfen wir 348 dieselbe noch nicht mit Bildnissen dieser Hetaeren verwechseln. Die noch erhaltenen Darstellungen der Göttin, welche sich mehr oder minder in ihrer Auffassung an Praxiteles anschliessen, z. B. die capitolinische, zeigen nichts von üppiger Lüsternheit. Vielmehr ist in allen diesen Bildungen streng die Grenze eingehalten, innerhalb welcher die Darstellung des weiblichen Körpers in völliger Nacktheit überhaupt gestattet zu sein scheint. Denn da natürliche Schaam das Weib abhält, sich frei und offen zu zeigen, so sind überall für die Darstellung solche Momente gewählt, in welchen die Göttin sich allein, unbeobachtet glauben darf. Aber selbst hier noch spricht sich die Furcht überrascht zu werden in allen Bewegungen, in der ganzen Haltung aus. Dem künstlerischen Gesetz gemäss ruht zwar der Körper auf dem einen Fusse; aber diese Ruhe ist keineswegs eine so sichere, dass sie nicht augenblicklich einer Bewegung zu weichen vermöchte, durch welche die geheimsten Reize der Göttin dem unbefugten Blicke entzogen würden. Nichtsdestoweniger behauptet in der ganzen Auffassung die körperliche Schönheit ein entschiedenes Uebergewicht; wir bemerken überall ein Wohlgefallen an dem sinnlichen Reize des weiblichen Körpers, an der weichen, zarten Form, wie sich dieselbe durch die Gunst der Natur gebildet hat, im Gegensatz zu dem Ernste der kräftigen, durchgearbeiteten Form, welche sich nur durch eine geregelte, angespannte Thätigkeit entwickelt, welche nur der Träger eines höheren geistigen Ausdrucks ist. Und dass auch die Alten schon diesen Gegensatz in seiner ganzen Schärfe empfanden, lehren jene beiden Epigramme auf die knidische Aphrodite und die lemnische Athene, in denen Paris ein Rinderhirt gescholten wird, weil er den körperlichen Reizen der Aphrodite den Preis vor der geistigen Schönheit der Athene zuerkannt habe.

Es fragt sich jetzt nur, ob diese Richtung auf sinnlichen Reiz der Kunst des Praxiteles charakteristisch ist, oder ob sie sich nur ausnahmsweise an einem einzelnen Werke zeigt. Das Erstere ist schon deshalb wahrscheinlich, weil Praxiteles gerade bei der knidischen Aphrodite von allem äusseren Zwange frei, nach eigenem Ermessen und von seinem eigenen künstlerischen Gefühle getrieben, diese Auffassung gewählt hatte, wie aus der Erzählung hervorgeht, dass er sie den Koërn nur neben einer bekleideten zur Auswahl anzubieten wagte. 349 Sodann werden wir hier auch die zahlreichen Wiederholungen dieser Göttin von der Hand des Praxiteles in Anschlag bringen dürfen. Unter diesen war allerdings eine, eben jene koische, bekleidet. Dagegen wird z. B. das neben der Phryne zu Tespiae aufgestellte Bild gewiss in der Auffassung sich an das kni-

dische angeschlossen haben. Hier gewinnen ferner die Andeutungen des Alterthums über das Verhältniss des Künstlers zur Phryne grössere Wichtigkeit. Denn wenn man sagen konnte, ihr Bild liege der Knidierin zu Grunde, so wird an den Darstellungen ihrer eigenen Person die Richtung des Künstlers auf rein sinnliche Schönheit sich nur um so deutlicher ausgesprochen haben, während ein Götterbild auch zu jener Zeit noch mit manchen Rücksichten behandelt sein musste. Leider fehlen uns über den Charakter der übrigen Bilder von Göttinnen und Frauen alle weiteren Nachrichten, wenn wir nicht hierher ein Wort des Petronius[1]) ziehen wollen, welcher von dem Kusse einer schönen Frau sagt: so müsse sich Praxiteles einen Kuss der Diana vorgestellt haben. So viel werden wir aber immerhin zugeben können, dass die weibliche Gestalt schon an sich eine ausgesprochene Richtung auf körperliche Schönheit rechtfertigt, dass selbst das Bild einer Hera nach der strengen Auffassung des Polyklet einen nicht unbedeutenden Schritt nach jener Richtung hin erlaubt; und immerhin dürfen wir in Anschlag bringen, dass wir von Frauengestalten, welche den Ausdruck geistiger Energie oder körperlicher Kraft mit Nothwendigkeit voraussetzen, bei Praxiteles nichts oder nur beiläufig etwas erfahren: denn von den Niobiden, welche das Gegentheil beweisen würden, schweige ich hier noch absichtlich.

Eine wesentliche Bestätigung unserer Ansicht gewinnen wir ferner aus der Betrachtung der männlichen Gestalten des Praxiteles. Wie unter den Frauen Aphrodite, so nimmt hier Eros die erste Stelle ein. Der Künstler aber bildete den Gott nicht als Kind, sondern als heranreifenden Knaben, bei welchem die Zartheit der Jugend noch nicht von männlicher Kräftigkeit verdrängt ist. Dieser Charakter leuchtet aus den beiden Beschreibungen des Callistratus, so schwülstig und geschraubt sie auch sind, deutlich hervor. Welche Bedeutung aber der 350 Künstler dem sinnlichen, körperlichen Reiz in der Darstellung eingeräumt hatte, zeigen sowohl die Anspielungen Lucians[2]), als in noch höherem Grade die Verirrungen einer griechischen Phantasie, welche den Eros zu Parion, wie die knidische Aphrodite befleckten. — Besondere Beachtung verdient es ferner, dass zur Zeit des Praxiteles und gewiss zum Theil durch ihn selbst die jugendliche Bildung der Götter Ueberhand nahm. So war Hermes mit dem Dionysoskinde (für welche Gruppe indessen schon ein Vorbild in einer ähnlichen des Kephisodot vorlag) gewiss der jugendliche Gott. Auffallender ist die Darstellung Apollo's im Knabenalter, wie wir sie aus den Wiederholungen des Sauroktonos kennen. Namentlich aber muss hier auf die Bildungen des Dionysos und seiner Begleitung aufmerksam gemacht werden. Denn ich kann Müller[3]) nicht beistimmen, welcher wahrscheinlich wegen des lateinischen Ausdrucks Liberum patrem bei Plinius annehmen will, dass wenigstens zuweilen Praxiteles den Gott in der älteren Weise, im reiferen Mannesalter gebildet habe. Die Verbindung, in welche dieser Liber pater mit der Ebrietas oder Methe und dem Satyr Staphylos oder Ampelos tritt, erinnert uns vielmehr an die Gruppen oder deren Nachbildungen in Reliefs, in welchen Dionysos theils mit einem, theils mit zwei Satyrn, aber auch mit einem Satyr und einer weiblichen Figur vereinigt erscheint. In diesen ist er immer der jugendliche Gott, von weichen, fast weibisch üppigen Formen,

[1]) c. 126. [2]) Amor. 11 u. 17. [3]) Handb. § 127, 2.

ein Bild der verfeinertsten Sinnlichkeit, gerade so wie er in der Beschreibung des Callistratus [1]) als von Praxiteles dargestellt geschildert wird. Ja auch seine Begleiter, die Satyrn, welche früher ohne Ausnahme bärtig und mit vielfachen Zeichen ihrer halbthierischen Herkunft gebildet wurden, folgen ihm in dieser feineren Entwickelung. Wir brauchen nur jenen vom Flötenspiel ausruhenden, an einen Baumstamm gelehnten Satyr zu betrachten, von welchem fast jedes bedeutendere Museum Nachbildungen aufzuweisen hat, um zu erkennen, wie hier von jener Abstammung kaum noch ein äusseres Zeichen übrig geblieben, die frühere Derbheit dem Ausdrucke sinnlicher Lust und sinnlichen Behagens gewichen ist. Freilich muss ich bei dieser Gelegenheit bemerken, dass ich 351 keinen positiven Grund sehe, diesen Satyr für den Periboëtos zu halten; ja ich kenne nicht einmal ein directes Zeugnis, welches ihn überhaupt dem Praxiteles beilegte. Doch diese Zweifel mögen gegen die Thatsache zurücktreten, dass für uns dieser Satyr in der That der Periboëtos, der berühmteste unter allen seines Geschlechts ist, und dass seine ganze Bildung in allen Beziehungen dem Charakter praxitelischer Kunst entspricht.

Wir haben bisher von dem sinnlichen Reiz der körperlichen Erscheinung bei Praxiteles nur im Allgemeinen gesprochen. Fassen wir jetzt seine Gestalten einmal ihrer Anlage, ihrer Stellung nach ins Auge. Wir haben früher auf den Fortschritt aufmerksam gemacht, welchen Polyklet in dieser Beziehung bewirkte, indem er das Gewicht des Körpers nur von dem einen der beiden Schenkel tragen, den andern dagegen ganz unbetheiligt daran erscheinen liess. Praxiteles ging noch einen Schritt weiter. Er nahm den Füssen überhaupt einen Theil der Last ab, indem er durch das Auflehnen des einen Armes auf einen ausserhalb der Figur stehenden Träger dem Oberkörper eine neue Stütze verlieh. Als Beleg für diese Neuerung bietet sich uns zuerst wieder der an einen Stamm gelehnte Satyr dar, sodann der Sauroktonos. Noch stärker tritt das Princip derselben in den erwähnten Gruppen des Dionysos hervor, in welchen der Gott von seinen Begleitern unter beiden Schultern gestützt, ja fast getragen wird. Ausserdem verdanken wir diesem glücklich erfundenen Motive eine Reihe der anmuthigsten Schöpfungen alter Kunst, so die bekannten Gruppen des Silen mit dem Dionysoskinde, vielleicht Copien des Satyr, welcher „ploratum infantis cohibet", in der Curie der Octavia, dessen Urheber Plinius (36, 29) nicht anzugeben weiss, der aber von den Neueren, wohl eben wegen des Motives seiner Stellung, für ein praxitelisches Werk gehalten wird; ferner die jungen flötenspielenden Satyrn mit übergeschlagenem Fusse u. a. m. Das Princip, auf welchem dieses Motiv beruht, ist nur die weitere Entwickelung desjenigen, welches dem „uno crure insistere" bei Polyklet zu Grunde liegt. Die Leichtigkeit der Haltung wächst nemlich, je geringer das Maass der Kräfte ist, welches zum Tragen verwendet wird. Indem aber hier dem einen Fusse völlige Ruhe gegönnt, dem anderen ein Theil der Last durch das Aufstützen des Armes ab- 352 genommen wird, erscheint der Körper zu jeder nach dieser Ruhe eintretenden Bewegung oder Anstrengung um so mehr befähigt. Der Eindruck, welcher hierdurch entsteht, ist der eines ruhigen Behagens, wie es vornemlich denjeni-

[1]) stat. 8.

gen Naturen eigen ist, welche heiteren Lebensgenuss und lässige Musse einer angestrengten Thätigkeit vorziehen. Im Gegensatz zu der ernsten Würde und Strenge der älteren Kunstwerke aber verleiht die Anwendung dieses Motives den Gestalten den Charakter gefälliger Leichtigkeit und Anmuth. Dass Praxiteles dasselbe nicht einseitig und ausschliesslich wiederholte, bedarf kaum einer Erwähnung, und wir selbst haben schon einmal, bei der nackten Aphrodite, darauf hingewiesen, wie dort in der Stellung alles vermieden ist, was auf sichere Ruhe hindeuten könnte. Hier wird vielmehr durch den Gegenstand eine grosse Beweglichkeit erfordert, und diese konnte, da die Figur trotzdem ihren Standort nicht verändern sollte, nur da ihren Ausdruck finden, von wo aus überhaupt jede Bewegung ihre Regel empfängt, nemlich vom Schwerpunkte des Körpers aus. Dies ist der Grund, weshalb bei der Aphrodite (und, wenn auch in minderem Grade, bei einem Eros, welchen man auf ein Muster des Praxiteles zurückzuführen pflegt)[1]) sich das Streben zeigt, nicht durch Feststellen auf einen Fuss, sondern durch die Beweglichkeit der Hüften den Körper im Gleichgewicht zu erhalten. Der Eindruck, welchen dieses Biegen und Schwanken beim Beschauer hervorruft, ist aber auch hier wiederum der einer gefälligen Anmuth und Weichheit. Hier müssen wir nothwendig auch auf die Schilderungen Lucians wieder zurückkommen. In ihnen ist wiederholt von Eurhythmie, von genau abgewogenen Rhythmen die Rede. Die Bedeutung dieser Ausdrücke, namentlich auch ihr Verhältniss zu dem strengeren Princip des Metrum, der Symmetrie, ist schon früher erörtert worden. Gerade in diesem Gegensatze aber werden wir sie hier aufzufassen haben, nemlich als bestimmt, die Uebergänge zwischen den verschiedenen Formen zu vermitteln, sie in ein gefälliges, ansprechendes Verhältniss zu setzen; und wir haben gesehen, dass darauf schon die ganze Anlage der Figuren des Praxiteles berechnet ist. Ganz besonders musste aber diese Bestimmung sich an denjenigen Theilen bethätigen, welche ihrem Wesen nach mehr zu einer solchen Vermittelung, als zu Trägern der Bewegung bestimmt sind. Und in der That wird an der Aphrodite gerade die Behandlung des Fleisches, die schöne, nicht übermässige Rundung, die Anfügung an den Knochen, besonders gerühmt. Wenn aber anderwärts [2]) die Arme als musterhaft an den Statuen des Praxiteles bezeichnet werden, so dürfen wir doch, um dieses Lob nicht falsch zu verstehen, gewiss mit vollem Rechte darauf hinweisen, dass so wenig, wie bei der Aphrodite, auch bei den jugendlich zarten männlichen Gestalten dieses Künstlers, ein freies kräftiges Muskelspiel passend erscheinen, dass Spannung und Elasticität der Muskeln ihren Charakteren geradezu widersprechen würde. Vielmehr mussten in diesen Gestalten noch andere, bei der Bewegung noch weniger in Anspruch genommene Theile eine bevorzugtere Beachtung finden: nemlich die Haut in ihrem verschiedenen Charakter von Feinheit, Weichheit oder Derbheit, sowie die Fetttheile, welche zwischen Haut und Fleisch in grösseren oder geringeren Massen abgelagert sind und vielfältig die Uebergänge zwischen den einzelnen Massen für das Auge fast unmerklich machen. So sehen wir denn, wie durch sein Streben nach gefälliger Anmuth und Weichheit Praxiteles zu einer von der früheren Auffassung wesentlich ver-

353

[1]) Müller u. Oest. I, 35, Fig. 145. [2]) Auct. ad Herenn. IV, 6.

schiedenen Behandlung der Form überhaupt geführt werden musste. Denn während die älteren Künstler durch den Bau des Knochengerüstes und die ganze Anlage der Muskeln, durch welche alle Bewegung bedingt ist, die Form auch in ihrem äusseren Erscheinen bedingt sein liessen, richtete Praxiteles sein hauptsächlichstes Augenmerk auf eine naturgetreue Darstellung der Oberfläche des Körpers. Hierin liegt die veritas, welche Quintilian[1]) dem Praxiteles, wie dem Lysipp, beilegt. Sie ist zwar von dem Naturalismus eines Demetrius, welcher mehr Werth auf Aehnlichkeit, als auf Schönheit legt, bestimmt zu unterscheiden. Aber eben so tritt sie der maiestas eines Phidias gegenüber, welcher in seiner idealen Richtung über die wirkliche Natur hinausgeht. Die veritas des Praxiteles hat es vielmehr mit einer Darstellung der Natur zu thun, wie sie e r s c h e i n t, wie sie in dieser Erscheinung nicht sowohl auf den Geist, als auf die Sinne des Beschauers wirkt.

354 Erst jetzt wird sich uns auch der tiefere Grund offenbaren, weshalb Praxiteles, wie Skopas, dem Marmor vor der Bronze den Vorzug gab, weshalb er diesen Stoff auch mit grösserem Erfolge bearbeitete. Der Marmor entspricht nemlich durchaus dieser Behandlung der Form. Die spröde, undurchsichtige Bronze wird sich, wo irgend nur ein Streben nach Illusion sich geltend zu machen sucht, als unvortheilhaft erweisen; ihrem Wesen nach strebt sie vielmehr, jede Form in ihren strengsten und feinsten Umgrenzungen darzustellen. Der Marmor dagegen, welcher wegen der Durchsichtigkeit seiner Oberfläche die feinsten Abstufungen von Licht und Schatten wiederzugeben vermag, ist eben dadurch geeignet, die Rundung und Fülle der Formen, die Verbindung der Flächen in leisen Uebergängen der Wirklichkeit oder vielmehr dem Eindrucke der Wirklichkeit täuschender nachzubilden, und die Form der lebensthätigen Theile, wie im Leben nur durch die Umhüllung der Haut, so seinerseits in dem Kunstwerke nur durch die Weichheit der Oberfläche durchschimmern und gewissermassen ahnen zu lassen. Dass aber Praxiteles wirklich den Marmor zum Zweck einer so täuschenden Naturnachahmung benutzte, lehren nicht nur die erhaltenen Werke, welche wir als Nachahmungen der seinigen anerkennen müssen, die Gestalten der Aphrodite und der Satyrn, sondern noch ganz besonders die Nachricht, der zufolge er auf die Färbung seiner Marmorstatuen den höchsten Werth legte. Denn wenn es sich dabei auch nicht um einen förmlichen malerischen Effekt handeln konnte, so kann doch der Zweck dieser circumlitio kein anderer gewesen sein, als eben durch Unterstützung der Farbe beim Beschauer einen der wirklichen Erscheinung ähnlichen Eindruck, und da die Farbe doch nicht der Form, sondern nur dem Stoffe der Körper anhaftet, Täuschung, Illusion hervorzubringen.

Wir haben es für nöthig erachtet, um das Wesen praxitelischer Gestalten in ihrer körperlichen Erscheinung uns deutlich vor Augen zu stellen, bis auf die technischen Eigenthümlichkeiten des Künstlers zurückzugehen. Um so mehr steht zu erwarten, dass auch nach der entgegengesetzten Richtung hin, da, wo es sich um den Ausdruck von Geist und Gefühl handelt, die Eigenthümlichkeit des Künstlers sich in entsprechender Weise entwickelt zeigen wird. Wir blicken

---

[1]) XII, 109.

zuerst wieder auf die Aphrodite und ihre Schilderung bei Lucian. Da ist es nun 355 nicht die geistige Hoheit, die geistige Bedeutung, welche den Beschauer zur Bewunderung hinreisst; vielmehr erstreckt sich diese auf die Lieblichkeit des Ausdrucks, das feine, reizende Lächeln des Mundes, den Glanz und die Freundlichkeit des Auges. Jenes *ὑγρὸν* aber, jenes Schwimmen des Auges in Feuchtigkeit, welches den Blick nicht scharf und fest auf einem Punkte ruhen lässt, bewirkt recht eigentlich den Ausdruck sinnlichen Verlangens. Dieses selbst mag bei der Göttin noch als etwas fast Unbewusstes erschienen sein, als das innere, in der Natur begründete Bedürfniss des Weibes nach Liebe, ähnlich, wie auch in den Eroten das erwachende Liebesverlangen von Callistratus geschildert wird[1]). Doch nicht überall hielt der Künstler diese Grenze ein, welche religiöses Gefühl ihn hier noch bewahren liess. In dem Bilde der lächelnden Buhlerin, welche einer weinenden Matrone gegenüberstand, muss nicht nur dieses allgemeine Liebesverlangen, sondern ein Verlangen nach sinnlichem Liebesgenuss in sehr scharf erkennbaren Zügen ausgeprägt gewesen sein. Wie aber hier die Liebe, so war bei den Gestalten aus dem Kreise des Dionysos froher, heiterer Genuss des Lebens dasjenige, was den Grundzug des ganzen Charakters ausmachte. Beim Gotte selbst mangelt der Ausdruck der geistigen Kraft und Energie, das Auge deutet schon in der äusseren Form auf eine gewisse Schlaffheit und Ermattung, welche schwärmerischer Aufregung zu folgen pflegt und deren Wiederkehr voraussehen lässt. Bei dem Geschlecht der Satyrn mischt sich damit der Ausdruck einer neckischen, schalkhaften Sinnlichkeit, und jenes derbe, fast thierische Verlangen, welches diesen Geschöpfen in älteren Bildungen eigen ist, erscheint bei Praxiteles bis zur Lieblichkeit und Anmuth verfeinert. Von einer lebhaft hervorbrechenden Leidenschaft, wie in der Maenade des Skopas, finden wir hier keine Spur. Zwar heisst es in dem Epigramme auf die Silene, dass des Praxiteles Kunst den Stein bacchische Lustigkeit (*βρυάζειν*) gelehrt habe; dass die Silene wirklich tanzen und schwärmen (*κωμάζειν*) möchten, wenn sie nicht von Stein wären. Aber gerade bei diesen älteren Daemonen dürfen wir 356 gewiss weniger den Charakter einer leidenschaftlichen Ausgelassenheit, als einer muntern, gemüthlichen Behaglichkeit voraussetzen. Die Nymphen in einem anderen Epigramme heissen *γελῶσαι* und unter ihnen befindet sich die *καλὴ Δανάη*. Mochten aber auch diese Nymphen den Pan umtanzen, mochten die Maenaden und Thyiaden nicht weniger in lebendiger Bewegung erscheinen, so werden wir nirgends übersehen dürfen, welcher Art der geistige Antrieb ist, von welchem die Bewegung ausgeht. Ich erinnere hier an die häufig, auch in Gesellschaft des Pan wiederkehrenden Relieffiguren von Tänzerinnen, welche man gewöhnlich Horen nennt[2]), um zu zeigen, wie eine schöne, lebendige Bewegung ohne geistige Erregung recht wohl bestehen kann. Und um hier nicht nochmals den Beweis dafür an der formellen Durchführung im Einzelnen liefern zu müssen, möge es mir gestattet sein, auf die anderwärts[3]) von mir gegebene Analyse zweier bacchischen Figuren eines Marmordiskos zu verweisen, welche,

---

[1]) *ἐγαυροῦτο δὲ είς γέλωτα, ἔμπυρόν τι καὶ μείλιχον ἐξ ὀμμάτων διαυγάζων*: St. 4. *Ὄμμα δὲ ἱμερῶδες, αἰδοῖ συμμιγὲς, ἀφροδισίου ἐρωτικοῦ γέμον χάριτος*: St. 12. [2]) z. B. Mus. Chiaram. I, 44. Schöll Mitth. V, Fig. 12. [3]) Ann. dell' Inst. 1851, p. 123 etc.

wie um diesen Gegensatz der Kunst eines Skopas und Praxiteles recht offenbar zu machen, auf einem und demselben Monumente vereinigt erscheinen. Den Ausdruck Diodors[1]), Praxiteles habe dem Steine τά τῆς ψυχῆς πάϑη beigemischt, werden wir hiernach nicht in seinem strengsten Sinne gelten lassen dürfen. Richtiger bezeichnet Plinius, worin das innerste Wesen aller dieser Gestalten des Praxiteles beruhe, wenn er sagt, in den Bildern der Matrone und der Buhlerin habe der Künstler diversos affectus ausgedrückt. Denn die Affecte scheiden sich nach Quintilian[2]) in zwei Klassen: einerseits nemlich sei affectus die treffende Uebersetzung des griechischen πάϑος, andererseits erscheinen sie dem ἦϑος verwandter und könnten als mores, oder besser als morum quaedam proprietas bezeichnet werden. Cautiores voluntatem complecti quam nomina interpretari maluerunt: affectus igitur hos concitatos, illos mites atque compositos esse dixerunt; in altero vehementer commotos, in altero lenes; denique hos imperare, illos persuadere; hos ad perturbationem, illos ad benevolentiam praevalere. Diese milderen Affecte, welche hier geschildert werden, bezeichnen 357 vollkommen das Wesen praxitelischer Kunstgebilde. Es sind mehr Stimmungen als Leidenschaften, welche hier verkörpert erscheinen: Stimmungen, welche Gefallen erwecken (ad benevolentiam praevalere), sich beim Beschauer einschmeicheln (persuadere) sollen, und daher vorzugsweise geeignet erscheinen, den menschlichen Körper in der anmuthigen und reizenden Erscheinung zu zeigen, auf welche Praxiteles mit Vorliebe die Mittel seiner Kunst verwendete.

Hier endlich ist der Ort, der Streitfrage des Atherthums nochmals zu gedenken, ob die Niobiden ein Werk des Skopas oder des Praxiteles waren. Eine bestimmte Entscheidung dürfen wir freilich den Zweifeln des Alterthums gegenüber uns nicht anmassen, wohl aber eine Vermuthung wagen, nachdem wir für eine Unterscheidung des Wesens beider Künstler festere Gesichtspunkte gewonnen haben. Was ihnen gemeinsam war, ist bereits angedeutet worden. Sie auch sonst zusammenzustellen, bot besonders auch die seit Phidias gänzlich veränderte Auffassung des gesammten Lebens hinlängliche Veranlassung. Sie sind ein Bild derselben, wie Phidias der seinigen, und schaffen für Griechenland die Götter nach der Anschauungsweise dieser Zeit. Aber Skopas erscheint in höherem Maasse mit einer lebhaften Phantasie begabt, von poetischer Begeisterung geleitet; seine Gestalten zeigen mehr das Abbild eines lebhaft, in seinem vollen Ganzen erfassten Gedankens, welchem die Form willig folgen muss: daher er auch im Stande war, den wandelbaren Moment einer auf das Höchste gesteigerten Leidenschaft zu erfassen und festzuhalten. Praxiteles hingegen richtete seine Aufmerksamkeit zunächst auf die Erscheinungen des Körperlichen und suchte aus ihnen zu entnehmen, was den Sinnen gefällig und angenehm, Reiz und Anmuth hervorzubringen im Stande war. Heftige Leidenschaften, tragische Geschicke bewirken aber gerade das Gegentheil hiervon. Sie regen auf; und wie sie den Geist in hohe Spannung versetzen, so müssen sie das ruhige Behagen des Körpers zerstören: der Körper muss von der Leidenschaft, dem πάϑος überwältigt werden. Das aber ist es gerade, was wir an den noch erhaltenen Statuen der Niobiden in so hohem Grade bewundern. Das

---

[1]) Exc. Hoesch. lib. XXVI, 1. [2]) VI, 2, 8.

Gefühl der Ohnmacht, gegenüber der strafenden Gewalt der Götter, mütterliche Liebe in der höchsten Verzweiflung um den Verlust des Theuersten, ihres grössten Stolzes, Entsetzen und Todesfurcht, der jähe Tod selbst, das ist es, was uns diese 358 Statuen in den verschiedensten Abstufungen, aber in einer in sich abgeschlossenen Reihe von Erscheinungen in der lebendigsten, kaum mehr rührenden, sondern niederschmetternden Auffassung vor Augen stellen. Eine so gewaltige Handlung lässt allerdings den Werth der Form an sich, sowie das aus ihrer Schönheit allein entspringende Behagen untergeordnet erscheinen; und in dieser Beziehung ist die Beobachtung nicht gering anzuschlagen, welche Wagner über die Statuen der Niobe in ihrem Verhältnisse zur Kunst des Praxiteles ausspricht: „die Formen“, sagt er, „sind nicht mit derselben Zartheit angegeben, sondern weit einfacher und anspruchsloser. Ihre Stellungen erscheinen weniger zierlich, aber in gewissem Betracht naiver. Die Falten sind einfach und schlicht gewogen, eben so schlicht und unbefangen ausgeführt, und ohne dass das Einzelne so sehr berücksichtigt wäre, wie bei den Wiederholungen des περιβόητος.“ Wenn wir nun aber, wie Wagner, die Niobiden lieber dem Skopas, als dem Praxiteles zuzusprechen geneigt sind, so liegt für uns doch der Hauptgrund nicht in diesen Formen, sondern in der entschieden pathetischen Auffassung des Gegenstandes, die dem Geiste des Skopas durchaus entspricht, für welche wir dagegen, auch wenn wir die Aufforderung zu einer solchen durch die Natur des Mythus vollkommen zugeben, in allem, was wir von Praxiteles wissen, kaum irgendwo einen Anknüpfungspunkt finden.

Lysippos.

Lysippos war nach den übereinstimmenden Zeugnissen des Alterthums aus Sikyon gebürtig. Die Zeit seiner Thätigkeit trifft mit der Herrschaft Alexanders des Grossen zusammen, für welchen er vielfältig beschäftigt war. Anfang und Ende derselben lassen sich indessen nicht völlig sicher bestimmen. Plinius [1]) giebt nur allgemein die 113te Olympiade an. Da aber Lysipp auch die Statue des Troïlos gemacht hatte, welcher Ol. 102 zu Olympia siegte [2]), so glaubte man seine Thätigkeit über Ol. 114 oder das Todesjahr Alexanders auf keinen Fall ausdehnen zu dürfen, indem dieselbe auch so schon den bedeutenden Zeitraum von etwa fünfzig Jahren umfasste. Dabei musste freilich die Inschrift einer Statuenbasis, welche sich einst in Rom befand und wegen des Imperfectum 359 ἐποίει allerdings auch erst in der römischen Epoche gemacht sein konnte, unberücksichtigt bleiben. Denn sie lautet [3]):

ΣΕΛΕΥΚΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

Seleukos aber nannte sich König erst seit Ol. 117, 1. Man half sich daher mit der Annahme, dass, wenn Lysipp wirklich eine Statue des Seleukos gemacht, dies vor der Annahme des Königstitels geschehen sein könne, und derselbe erst

---

1) 34, 51. 2) Paus. VI, 1. 4. 3) Dati vite de pittori p. 117. C. I. Gr. n. 6018. Sie wird bereits in einer handschriftlichen Inschriftensammlung des Pietro Sabino aus dem Ende des 15. Jahrhunderts auf der vaticanischen Bibliothek als in aedibus Mellini befindlich angeführt.

später auf die Statue oder deren Copie gesetzt worden sei. Doch hätte man sich dabei nur so lange beruhigen dürfen, als nicht andere Nachrichten dagegen sprachen. Nun aber scheint erstens Pausanias das Leben des Künstlers wenigstens als über Ol. 114, 2 hinausreichend anzunehmen. Denn da er[1]) in der Inschrift einer Statue des Cheilon aus Patrae, einem Werke des Lysipp, die Angabe fand, derselbe sei im Kriege gefallen, so fügt er hinzu, es könne damit ebensowohl der Lamische Krieg, als die Schlacht von Chaeronea gemeint sein. Dazu kommt noch eine Erzählung bei Athenaeus[2]), nach welcher Lysipp dem Kassander zu Gefallen, als er Kassandreia gründete, eine besondere Art von Thongefässen für den aus dieser Stadt in Massen ausgeführten mendaeischen Wein erfunden habe. Wollen wir dieselbe nicht gänzlich verwerfen, wozu doch an sich nicht hinreichender Grund vorhanden ist, so gewinnen wir dadurch eine Zeitbestimmung, welche uns auf Ol. 116, 1, das Jahr der Gründung von Kassandreia, zurückführt[3]). Damit steht aber auch die Zeit seiner Söhne und Schüler im besten Einklange: denn Plinius setzt deren Blüthe erst in die 121ste Olympiade. Hinsichtlich der Statue des Troïlos bleibt uns endlich immer die Annahme offen, dass Lysipp sie längere Zeit nach dem Siege gemacht habe, wie es ja auch mit einer anderen Statue von seiner Hand, derjenigen des Polydamas von Skotussa, der Fall sein musste, da derselbe bereits Ol. 93 zu Olympia gesiegt hatte[4]). Dass übrigens Lysipp ein hohes Alter erreichte, können wir daraus schliessen, dass er in einem Epigramme[5]) als γέρων bezeichnet wird.
360 Ueber das Lebensende des Künstlers bemerkt Petronius[6]), er sei durch zu grosse Hingebung an die Vollendung eines einzelnen Werkes aus Mangel gestorben (Lysippum statuae unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit). Dem widerspricht jedoch in doppelter Hinsicht, was Plinius[7]) berichtet: Lysipp habe 1500 Werke gemacht, so viele wie kein anderer, und alle von solcher Kunst, dass auch einzelne genügt hätten, ihn berühmt zu machen. Ihre Zahl sei nach dem Tode des Künstlers offenbar geworden, als der Erbe eine Sparkasse erbrochen, in welche Lysipp von der Bezahlung jedes Werkes regelmässig je einen Golddenar zurückgelegt habe. Und sind von dieser ungeheuren Masse nur die folgenden bekannt:

Ein eherner Koloss des Zeus zu Tarent von vierzig Ellen Höhe. „Bewundernswerth ist an ihm, dass er mit der Hand zu bewegen sein soll — so ist das Gleichgewicht abgemessen — und doch von keinem Sturme erschüttert wird. Das soll auch der Künstler schon vorgesehen haben, indem er in einem mässigen Zwischenraume, wo sich der Strom des Windes hauptsächlich brechen musste, eine Säule aufstellte. Deshalb, wegen der Grösse und wegen der Schwierigkeit, ihn von der Stelle zu schaffen, hat ihn auch Fabius Verrucosus nicht angerührt, als er den Herakles auf dem Capitol von dort herüberschaffte": Plin. 34, 40. Dass der Koloss einen Zeus darstellte, sagt Lucilius (bei Nonius s. v. cubitus):

Lysippi Juppiter ista
transivit quadraginta cubita altu' Tarento.

---

[1]) VI, 4, 46. [2]) XI, p. 784 C. [3]) Diod. XIX, 52. [4]) Paus. VI, 5, 1. [5]) Anall. III, p. 45, n. 35. [6]) c. 88. [7]) 34, 37.

Auch Strabo (VI, p. 278) nennt ihn, nur ohne Angabe des Künstlers, ein Bild des Zeus und den grössten aller Kolosse zunächst dem rhodischen.

Zeus aus Erz auf dem Markte von Sikyon: Paus. II, 9, 6.

Zeus Nemeios stehend, aus Erz, in seinem Tempel zu Argos: Paus. II, 20, 3.

Zeus aus Erz und die Musen in einem Tempel zu Megara: Paus. I, 43, 6.

Poseidon aus Erz zu Korinth: Luc. Jupp. trag. 9.

Viergespann mit dem Sonnengotte der Rhodier, ein besonders berühmtes Werk: Plin. 34, 63. Auf dieses Werk beziehe ich auch die nach einem kurzen Zwischensatze bei Plinius folgenden Worte: „Nero, welcher besonderes 361 Gefallen an dieser Statue fand, liess sie vergolden. Da jedoch mit dem erhöhten Geldwerth die Anmuth der Kunst verloren ging, so zog man das Gold wieder ab; und in diesem Zustande wird sie für noch kostbarer gehalten, obgleich die Narben und Einschnitte geblieben sind, in denen das Gold haftete.“ Der Zwischensatz: fecit et Alexandrum Magnum multis operibus, a pueritia eius orsus, mochte von Plinius für eine zweite Recension seines Werkes an den Rand geschrieben sein, von wo er später an unrechter Stelle in den Text einfügt wurde.

Apollo und Hermes im Streite um die Leier, aus Erz, auf dem Helikon aufgestellt: Paus. IX, 30, 1. Diese, nicht ein Dionysos, sind als Werke des Lysipp anzuerkennen nach der Emendation Sillig's: *οἱ μὲν Λυσίππου*, welche auch von den neueren Herausgebern in den Text aufgenommen ist.

Ein Dionysos aus Erz wird indessen von Lucian (Jupp. trag. 12) angeführt.

Ein Satyr zu Athen: Plin. 34, 64.

Eros aus Erz zu Thespiae, später, als der marmorne des Praxiteles aufgestellt: Paus. IX, 27, 3.

Καιρός, occasio, der günstige Augenblick: Erzstatue im Vorhofe eines Tempels zu Sikyon, später nach Constantinopel versetzt. Unsere Kenntniss dieses Werkes schöpfen wir aus Posidipp (Anall. II, p. 49 n. 13); Callistratus (stat. 6); Himerius (Ecl. p. 605 H.); Tzetzes (Chil. VIII, 200; X, 322); Cedrenus (ann. p. 322); Phaedrus (V, 8) und Ausonius (Ep. 12). Daraus stellt sich uns das Bild folgendermassen dar. Es war ein Jüngling von zarter Bildung mit verschämtem Blicke, dem bereits der Flaum des Bartes sprosste. Das lange Haupthaar hing nach vorn reichlich herab; hinten war der Kopf nicht förmlich kahl, hatte aber nur kurzes, nicht greifbares Haar. In den Händen trug der Gott Scheermesser und Waage. Er stand auf einer Kugel spitz mit den Fersen und war an beiden Füssen beflügelt: vgl. Welcker zu Callistratus, S. 698 flgd.

Unter den Bildern des Herakles ist das bedeutendste der Erzkoloss, welcher, ursprünglich in Tarent aufgestellt, von Fabius Maximus nach der Eroberung dieser Stadt auf das Capitol zu Rom versetzt ward: Plin. 34, 40; Strabo VI, p. 278; Plut. Fab. Max. 22. Zu Constantins Zeit musste er mit zehn andern Bildern nach Byzanz wandern, wo er im Hippodrom aufgestellt, im Jahr 362 1202 aber von den Lateinern eingeschmolzen wurde: Anonym. n. 79; Suidas s. v. *βασιλική*; Nicetas Chon. p. 687 u. 859 ed. Bonn.; vgl. Heyne prisc. art. op. Constantinopoli exst. p. 11. Eine genaue Beschreibung des Werkes giebt Nicetas, der übrigens den Künstler aus Unkunde Lysimachos nennt. Der Heros

sass auf einem mit der Löwenhaut bedeckten Korbe, ohne Köcher, Bogen und Keule, über sein Geschick trauernd. Der rechte Fuss und Arm waren ganz ausgestreckt, das linke Knie dagegen gebogen, und der Ellnbogen auf den Schenkel gestützt, während auf der geöffneten linken Hand das Haupt trauernd ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, das Haar dicht, die hinteren Theile fett, gewichtig die Arme. Seine Grösse war so bedeutend, dass ein um den Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes hinreichte, und das Schienbein die Länge eines Menschen hatte.

Herakles aus Erz auf dem Markte zu Sikyon: Paus. II, 9, 9.

Herakles aus Erz ganz ohne Waffen, nach einem Epigramm des Tullius Geminus (Anall. II, p. 280, n. 4), welches Spon (Misc. p. 51) auch auf einer Basis in Venedig wiederfand. Auf denselben bezieht sich wahrscheinlich ein zweites des Philippus: II, p. 226, n. 52. Da es in beiden heisst, Eros habe ihm die Waffen geraubt, so könnte man einen Herakles bei der Omphale vermuthen: doch würden von Weiberbekleidung die Dichter schwerlich geschwiegen haben.

Herakles Epitrapezios aus Erz, kaum einen Fuss hoch, von Statius (silv. IV, 6) und Martial (IX, 44—45) als im Besitz des Nonius Vindex beschrieben. Er sass auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsstücke und hielt, den Blick nach oben gerichtet, in der Rechten den Becher, in der Linken die Keule. Alexander sollte ihn auf seinen Zügen bei sich geführt, sodann Hannibal und später Sulla ihn besessen haben.

Die Arbeiten des Herakles, ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt, hatte nach Strabo (X, p. 459) ein römischer Feldherr nach Rom gebracht, weil sie an dem Orte ihrer ersten Aufstellung von Niemandem gesehen wurden.

Der eherne Herakles bei Lucian (Jupp. trag. 12) ist vielleicht keine bestimmte Statue, sondern es sollen durch seine Erwähnung wohl nur im Allgemeinen Lysippische Bilder des Heros bezeichnet werden.

363 Der marmorne Herakles im Palast Pitti zu Forenz, in der Stellung des farnesischen und mit der Aufschrift:

ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ

ist nur eine Copie nach Lysipp, und noch dazu eine ziemlich späte und rohe: Müll. u. Oest. Denkm. I, 38, n. 151. C. I. Gr. n. 6163.

Unter den Bildnissen verdienen die erste Stelle diejenigen des Alexander, welchen er „in vielen Werken, vom Knabenalter beginnend, darstellte“: Plin. 34, 36. Bekannt ist, dass Alexander nur von Lysipp plastisch dargestellt sein wollte: Arrian exp. Alex. I, 16, 7; Plut. Alex. 4; de Alex. virt. seu fort. II, 2; Himer. orat. XIV, 14; und bei Phot. bibl. p. 611 H.; Tzetz. Chil. XI, 368; Cicero ep. ad fam. V, 12, 13; Horat. epp. II, 1, 239; Valer. Max. VIII, 2, ext. 2; Plin. 7, 125; Appul. Florid. I, p. 410 ed. Vulcan. (der irrhümlich Polyklet anstatt Lysipp nennt). Dass sich dieser Wille in Form eines Edicts ausgesprochen habe, sagen zwar mehrere, besonders unter den römischen Gewährsmännern. Doch gab es dessen ungeachtet Bilder des Alexander auch von anderen gleichzeitigen Künstlern; und wir müssen daher diese Nachricht wohl darauf beschrän-

ken, dass Alexander entweder die Bildnisse, welche er selbst machen liess, ausschliesslich bei Lysipp bestellte, oder dass er nur diesem Künstler bei seinen Bildern in eigener Person sass. So viel ist indessen sicher, dass die Bilder von der Hand des Lysipp die der anderen Künstler an Lebendigkeit der Auffassung weit übertrafen. Plutarch (a. d. a. O.) beschreibt ihren Charakter folgendermassen: Der Kopf war etwas nach der linken Seite geneigt und blickte aufwärts. Das besondere Verdienst des Lysipp aber bestand darin, dass er allein diese Wendung des Nackens, das Fliessende und Feuchte des Auges richtig zu treffen und zugleich doch auch das mannhafte, löwenähnliche Aussehen zu bewahren verstand. Im Gegensatz zu dem blitztragenden Alexander des Apelles aber bildete er ihn mit dem Speer, als dem Attribute, welches ihn als Eroberer des Erdkreises am treffendsten bezeichne (de Is. et Os. 24). Wie oft er das Bild wiederholt haben mag, sind wir nicht im Stande anzugeben, so wie es auch unbestimmt ist, auf welche bestimmte Statue sich die Epigramme des Posidipp und Archelaos beziehen mögen (Anall. II, p. 49, n. 14; p. 58, n. 1). Zu einem Bilde des Alexander soll nach Statius (silv. I, 85) ursprünglich das Ross gehört 364 haben, welches auf dem Forum des Caesar, dem Tempel der Venus gegenüber aufgestellt, damals das Bild dieses Römers trug. Doch stehen damit die Angaben bei Sueton (Caes. 61) und Plinius (8, 64) im Widerspruch, nach welchen in diesem Rosse das von Caesar wirklich gerittene Thier von abnormer Bildung dargesteilt war. — Ausserdem haben wir Nachricht von zwei Bildern, als Theilen grösserer Gruppen. Das eine derselben stand unter der Schaar von Reitern, welche bei dem ersten Angriffe in der Schlacht am Granikos gefallen und sämmtlich von Lysipp äusserst portraitähnlich dargestellt waren: Plin. 34, 64. Ihre Zahl giebt Arrian (exp. Alex. I, 16, 7) auf 25 an; womit Aristobulus bei Plutarch (Alex. 16) übereinstimmt, indem er von 34 mit Einschluss von neun Kriegern zu Fusse spricht. Wohl nur aus Versehen finden wir bei Justin (XI, 6, 13) die Zahl auf 120 gesteigert. Aus Dion in Makedonien, wo sie ursprünglich aufgestellt waren, führte sie Metellus, der Besieger des Perseus, nach Rom, und stellte sie in dem von ihm erbauten Porticus auf, welcher später den Namen der Octavia erhielt.

Eine Jagd des Alexander, bestehend aus den ehernen Bildern eines Löwen, mehrerer Hunde, des Königs, welcher mit dem Löwen im Kampfe sich befindet, und des Krateros, der ihm zu Hülfe eilt. Krateros hatte dieses Werk, wohl zum Andenken an seine Hülfsleistung, nach Delphi geweiht; und ausser Lysipp war an demselben auch Leochares thätig gewesen: Plin. 34, 64; Plut. Alex. 40.

Ein Bild des Hephaestion, des Freundes Alexanders, legten Einige fälschlich dem Polyklet bei, obwohl dieser etwa hundert Jahre früher gelebt hatte: Plin. 34, 64.

Ein Bild des Königs Seleukos ist schon früher erwähnt worden.

Das Bild des Aesop nach einem Eigramme des Agathias (Anall. III, p. 45, n. 35). Der Dichter lobt darin den Künstler, dass er den wie im Spiele überredenden Fabelerzähler über die mit ihren Sentenzen stolz gebietenden sieben Weisen gestellt habe (στήσαο ἔμπροσθεν). Man hat deshalb angenommen, dass Lysipp auch die Bilder dieser letzteren gemacht habe; doch scheint mir

dies nicht durchaus sicher. Eine Statue, welche die Athener dem Aesop errich-
365 teten, erwähnt Phaedrus (lib. II, epil.). Ob diese ein Lysippisches Werk war, sowie ob die noch erhaltenen Bilder des Dichters gerade auf dieses Original zurückzuführen sind, vermögen wir deshalb nicht auszumachen, weil auch von Aristodemos, einem mit Lysipp gleichzeitigen Künstler, eine Statue des Aesop angeführt wird. Vgl. übrigens Mon. dell Inst. III, tav. 14. Ann. 1840, p. 94 sqq.

Auch die Erzstatue, welche die Athener dem Sokrates im Pompeion aufstellten, soll nach Diogenes Laërtius (II, 43) ein Werk des Lysipp gewesen sein.

Eine Erzstatue der sikyonischen Dichterin Praxilla, welche etwa Ol. 82 blühte, führt Tatian an: c. Graec. 52, p. 113 Worth.

Statuen olympischer Sieger:

Polydamas, Sohn des Nikias, aus Skotussa, berühmt wegen seiner Grösse und Stärke, siegte Ol. 93 im Pankration: Paus. VI, 5, 1; vgl. Afric. ap. Euseb.

Troïlos, Sohn des Alkinos, aus Elis, Hellanodike, siegte Ol. 102 mit dem Zweigespanne ausgewachsener Rosse und mit dem Viergespanne der Fohlen: VI, 1, 5.

Cheilon aus Patrae, siegte zweimal im Ringen: VI, 4, 7. Ueber die Zeit seines Todes s. oben.

Kallikrates aus Magnesia am Lethaeos, siegte zweimal im Waffenlaufe: VI, 17, 3.

Xenarches, Sohn des Philandrides, aus Stratos in Akarnanien, siegte im Pankration: VI, 2, 1.

Ausserdem sah man in Olympia:

Zwei Statuen des Pythes aus Abdera, wie es scheint, nicht wegen olympischer Siege, sondern von Soldaten wegen seiner kriegerischen Verdienste errichtet: VI, 14, 12.

Von allgemeinerer Art waren:

Der Apoxyomenos, ein Athlet, welcher sich mit der Striegel reinigt. Agrippa hatte ihn vor seinen Thermen aufgestellt, von wo ihn Tiberius, obwohl er im Anfange seiner Regierung den Schein eines zu eigenmächtigen Auftretens vermied, in seine Gemächer versetze: so grosses Gefallen fand er an dem Bilde. Das römische Volk war jedoch darüber so aufgebracht, dass es mit grossem Geschrei im Theater die Wiederaufstellung an seinem früheren Standorte forderte, und der Kaiser ihn wirklich herausgeben musste: Plin. 34, 62. In dem Apoxyo-
366 menos des Vatican (Mon. dell' Inst. V, t. 13. Ann. 1850, p. 223—251) besitzen wir wahrscheinlich eine Copie dieses Originals von Lysipp.

Eine trunkene Flötenspielerin: Plin. 34, 63.

Hunde und eine Jagd (von der des Alexander gesondert angeführt): ib. Zu einer ähnlichen Composition mochte ursprünglich der gefallene Löwe gehört haben, den Agrippa aus Lampsakos weggeführt und in dem Haine *μεταξὺ τῆς λίμνης καὶ τοῦ Εὐρίπου* (wo?) aufgestellt hatte: Strabo XIII, p. 590.

Viergespanne (quadrigae multorum generum): Plin. 34, 64.

Ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrucke, wie es die Ohren spitzt und einen Vorderfuss hebt, beschreibt ein Epigramm des Philippus (Anall. III, p. 225, n. 50.) Auf dasselbe bezieht sich wahrscheinlich

auch ein anderes Epigramm des Michael Psellus (Anall. III, p. 127), dem zufolge es später im Hippodrom zu Constantinopel aufgestellt war, wo es 1202 bei der Eroberung durch die Lateiner zu Grunde ging: Nicet. Chon. p. 861 ed. Bonn.

Von einer Statue mit dem Namen des Lysipp (wohl einer Copie), welche in Siena gefunden, viel bewundert, aber bald aus Aberglauben vernichtet wurde, findet sich eine kurze Nachricht bei Ghiberti: Bull. dell' Inst. 1837, p. 69. Ueber den Gegenstand der Darstellung sagt er nichts, als dass sie auf dem Fusse, auf welchem sie ruhete, einen Delphin (? uno alfino) hatte.

Was an der verwirrten Nachricht des Cedrenus (ann. p. 322) wahr sein mag, dass im Palast des Lausos zu Constantinopel sich die samische Hera von Lysipp und dem Chier Bupalos befunden habe, sind wir ausser Stande zu beurtheilen.

Falsch ist die Inschrift einer weiblichen Gewandfigur: MYRRI. LINI. LYSIPPI: Boissard ant. IV, 122. Winckelm. VI, 1, 100 und die Noten.

Unter den Werken des Lysipp muss, selbst wenn wir uns die sämmtlichen Leistungen der griechischen Kunst bis auf seine Zeit ins Gedächniss zurückrufen, eines als durchaus neu und fremdartig erscheinen: der Kairos. Er ist das erste durchaus unzweideutige Beispiel einer reinen Allegorie. Zwar stellte schon Polygnot in seiner Nekyia einen Begriff, das Zaudern, durch den Oknos bildlich dar: aber er malt einen Mann, welcher ein Strohseil dreht, und dazu einen Esel, welcher dasselbe in demselben Maasse, wie es gedreht wird, wieder aufzehrt, also eine Handlung. Diesen Oknos dürfen wir also mit mehr Recht 367 eine mythologische Darstellung des Zauderns, als eine Allegorie desselben nennen. Am Kairos des Lysipp erblicken wir dagegen eine Reihe von Attributen, welche sich nicht mit einer bestimmten Handlung verbinden, auch nicht das, was sie sind, bedeuten, sondern durch die etwas nicht in ihnen selbst liegendes angedeutet werden soll. Zeus hat den Blitz, Apollo den Bogen, um ihn, je nachdem die Handlung es erheischt, zu gebrauchen; der Kairos hält die Waage, um anzudeuten, dass das Zünglein der Waage stets schwankt; denn, wie Welcker passend citirt:

> Auf des Glückes goldner Waage
> Steht die Zunge selten ein,
> Du musst steigen oder sinken.

Ein zweites Attribut bedeutet, dass das Glück auf der Schärfe des Scheermessers steht; das lange Haar, dass man die Gelegenheit beim Schopf ergreifen muss u. s. w. Allen diesen Beziehungen liegt nicht etwas wirkliches, sondern lediglich ein Vergleich zu Grunde. Dieser kann allerdings zuweilen sehr geistreich und schlagend sein. Allein nicht ohne Grund sagt das Sprichwort, dass jeder Vergleich hinke; und die Kunst vermag daher auf diesem Wege nirgends in sich nothwendige und dadurch allgemein gültige Formen zu erreichen. In das Lob, welches Callistratus dieser Statue ertheilt, soweit es sich auf die Erfindung und nicht auf die Ausführung bezieht, können wir daher nicht einstimmen. Vielmehr erkennen wir in derselben das Erzeugniss einer unkünstlerischen Reflexion: unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst

sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas anderem missbraucht als diese durch sich selbst darzustellen vermögen.

Wir fragen jetzt: ist die Erfindung dieses Werkes eine vereinzelte Verirrung? ist sie charakteristisch für die künstlerische Entwickelung des Lysipp? oder ist sie überhaupt nur ein Zeichen der gänzlich veränderten Anschauung der Kunst und des Lebens zu seiner Zeit? Seine Werke mögen antworten. Plinius, dessen Absicht es war, gerade die vorzüglichsten derselben anzuführen, nennt in der Hauptstelle nur ein einziges Götterbild: den Sonnengott, und zwar ist dieses eine quadriga cum Sole Rhodiorum, so dass sich die Behauptung aufstellen liese, das Gespann sei künstlerisch mindestens eben so wichtig 368 gewesen, als der Gott. Der Zeus und der Herakles der Tarentiner verdanken ihre Erwähnung bei Plinius, wie bei anderen Schriftstellern der Alten, zumeist ihrer kolossalen Grösse. Ausserdem werden einige Götterbilder hie und da genannt, aber ohne eine besondere Auszeichnung, welche erlaubte, bei ihnen gerade das Verdienst einer eigenthümlichen Auffassung vorauszusetzen: denn die Statuen des Herakles werden wir nicht als Götterideale im strengen Sinne gelten lassen dürfen. Wie ihn Lysipp darstellte, war er vor Allem ein Bild körperlicher Kraft.

Auf diese beiden Thatsachen, einer Seits, dass seine Götterbilder weder durch geistige Vorzüge, noch durch Neuheit der Auffassung die Aufmerksamkeit der Alten in Anspruch nahmen, und anderer Seits, dass der einzige Versuch, etwas durchaus Neues zu schaffen, der Kairos, ein missglückter genannt werden muss, gründen wir nun die Behauptung, dass dem Lysipp überhaupt diejenige künstlerische Phantasie gefehlt habe, welche zur Schöpfung geistiger Ideale nothwendig war, welche namentlich den Ruhm des Phidias ausmachte. Aber wir haben gesehen, dass auch das physische, animalische Leben in der Kunst zum Ideal erhoben, rein von der idealen Seite erfasst und dargestellt werden kann. Die Werke des Myron lieferten uns den Beweis. An diese aber hier noch besonders zu erinnern, zwingen uns verschiedene Gründe. Die ἔμπνοα, vivida signa dieses Künstlers laden zu einer Vergleichung mit denen des Lysipp ein, wenn es nach Properz (III, 7, 9) heisst:

Gloria Lysippi est animosa effingere signa.

Die taumelnde Flötenspielerin dieses letzteren erscheint wie ein Seitenstück zu der trunkenen Alten des Myron; das ungezäumte Pferd des einen stellt sich durch seine Lebendigkeit der Kuh des andern zur Seite. Jene berühmte, ihre Wunden leckende Hündin aber, ein Wunder der Kunst wegen der indiscreta veri similitudo[1]), durften wir nicht einem der beiden Künstler lieber, als dem anderen beilegen: so sehr schien das ihr gespendete Lob beiden auf gleiche Weise zu gebühren. Und dennoch werden wir auf die Frage, ob die Aehnlichkeit zwischen Myron und Lysipp auf einer tieferen geistigen Ver- 369 wandtschaft beruhe, ob sie eine durchgreifende, vollständige sei, verneinend antworten müssen. Wir verweisen auf den Ladas, den Diskobol des Myron: Werke von dieser Lebendigkeit der Bewegung, in welchen auch der kleinste Theil dem Zwecke untergeordnet erscheint, einen einzigen scharf abgegrenzten

---

1) Plin. 34, 38.

Moment einer bestimmten Handlung zu verkörpern, finden wir unter denen des Lysipp nicht. Denn wir müssen wohl unterscheiden zwischen dem Ausdruck der Wahrheit, der lebendigen Natürlichkeit in der äusseren Erscheinung und dem Ausdruck des Lebens in den flüchtigsten, aber darum nicht minder scharf ausgeprägten Aeusserungen seiner Thätigkeit. Wenn zur Darstellung des ersteren eine scharfe Beobachtungs- und Auffassungsgabe genügen mag, so wird für das zweite ausserdem noch die regste Einbildungskraft, eine nicht nur receptive, sondern rein productive Geistesthätigkeit nothwendig vorausgesetzt. Diese aber vermissen wir an Lysipp, wenn nicht gänzlich, doch in der Ausdehnung, dass sie für eine charakteristische Eigenschaft des lysippischen Geistes gelten könnte.

Unsere Vergleichungen noch auf einen dritten Künstler auszudehnen, werden wir durch Quintilian (XII, 10, 9) veranlasst, indem derselbe den Lysipp mit Praxiteles wegen des gelungenen Ausdruckes der Wahrheit zusammenstellt: ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant. Das Wesen dieser veritas bei Praxiteles glaubten wir besonders in dem naturgetreuen Nachbilden der Oberfläche des Körpers zu erkennen. Diese Behandlungsweise stand aber mit der Vorliebe des Künstlers für zarte jugendliche und weibliche Gestalten im engsten Zusammenhange, welchen durch die sanft vermittelten Uebergänge, die Weichheit und Rundung aller Formen ein hoher Grad sinnlichen Reizes verliehen werden sollte. Ohne hier schon untersuchen zu wollen, wie weit die Künstler in ihren Grundanschauungen verwandt sein mochten, wage ich doch zu behaupten, dass die Eigenschaft der veritas in ihrer Anwendung bei Lysipp eine wesentlich andere sein musste, als bei Praxiteles. Dies lehren schon die Gegenstände, an welchen Lysipp seine Kunst vorzugsweise übte.

Frauengestalten bildete er nur ausnahmsweise; denn die trunkene Flötenspielerin wird niemand in Anschlag bringen, wo es sich zunächst um den Begriff reiner Weiblichkeit handelt. Die Statue der Praxilla zu machen, konnte er durch seine Landsmannschaft mit ihr veranlasst werden. Ausserdem werden 370 nur noch Bilder der Musen genannt, bei deren Darstellung sinnlicher Reiz jedenfalls nicht die Hauptsache war. Zartere Jünglingsgestalten kennen wir ebenfalls nur wenige, einen Eros, einen Dionysos und, diesem verwandt, den Kairos. Was wiegen aber diese gegen ganze Reihen von Statuen des Zeus, des Herakles, olympischer Sieger, gegen die Schaar von fünfundzwanzig Reitern, gegen die vielen Bilder Alexanders? An diese schliessen sich ferner an: ein Poseidon, ein Apollo mit Hermes im Wettstreite, der Sonnengott auf einer Quadriga, der Apoxyomenos, einzelne Portraits. Daneben erscheinen als eine besondere Klasse die Thierbildungen: die Rosse der Reiter und der Wagen, das besonders berühmte ungezäumte, die Hunde bei der Jagd und dazu natürlich auch andere jagdbare Thiere, wie der zusammengestürzte Löwe zu Lampsakos. Ueberall bewegen wir uns hier unter Darstellungen, welche von denen seines Zeitgenossen Praxiteles durchaus verschieden sind, und uns daher verbieten, den Lysipp als einen dem Praxiteles verwandten Künstler aufzufassen.

Indem wir bisher in mehr negativer Weise das Wesen der lysippischen Kunst zu begrenzen versuchten, haben wir uns zu einer positiven Beurtheilung bereits den Weg gebahnt. Wir beginnen dieselbe mit einem Blicke auf den Entwickelungsgang des Künstlers. Zufolge der Angabe des Duris (bei Plin. 34, 61)

soll Lysipp nicht Schüler eines anderen Künstlers, sondern ursprünglich Metallarbeiter (aerarius) gewesen sein und den Muth, sich in der bildenden Kunst zu versuchen, erst durch eine Antwort des Malers Eupompos gefasst haben, welcher die Frage, wen unter den Früheren er sich zum Vorbilde genommen, dadurch beantwortet habe, dass er unter Hindeutung auf eine versammelte Volksmenge äusserte: die Natur selbst sei nachzuahmen, nicht ein Künstler. Lysipp war also Autodidakt. Allein ein Reichthum von Musterwerken griechischer Kunst stand schon vor seiner Zeit vollendet da; ihrer Anschauung und ihrer Einwirkung vermochte er unmöglich sich gänzlich zu entziehen. Darauf mag Varro [1]) hindeuten wollen, wenn er sagt: nicht die schlechten Beispiele der Früheren, son-
371 dern ihr wahres künstlerisches Verdienst habe sich Lysipp zum Muster genommen. Doch am besten belehrt uns darüber Lysipp selbst, indem er nach Cicero [2]) den Doryphoros des Polyklet seinen Lehrer nannte. Sonach haben zur Bildung des Künstlers seine eigene Persönlichkeit, das Muster des Polyklet, und endlich als ein drittes Moment gewiss auch die ganze Geistesrichtung seiner Zeit zusammengewirkt.

Im Gegensatz zu Skopas und Praxiteles ist es gewiss von Bedeutung, dass wir in Lysipp wieder einmal einen Künstler finden, welcher ausschliesslich in Bronze bildet. Denn ausser den Werken, bei welchen wir es besonders angemerkt haben, waren auch alle diejenigen, welche Plinius anführt, in diesem Stoffe gearbeitet. Hierin zeigt sich deutlich ein Anschliessen an das Vorbild des Polyklet und der ganzen argivisch-sikyonischen Schule, von welcher, wie wir gesehen haben, der Marmor nur ausnahmsweise angewendet wurde. Dass Lysipp aber in seiner Jugend die Metallarbeit als Handwerk betrieb, werden wir für die spätere Künstlerlaufbahn nicht gering anschlagen dürfen. Das Praktische, rein Technische musste ihm dadurch geläufiger sein, als anderen Künstlern, und diese Gewandtheit bewährt sich auch später in Ueberwindung der Schwierigkeiten, welche von der Bearbeitung kolossaler Figuren unzertrennlich sind. Auch die argutiae operum custoditae in minimis quoque rehus, welche nach Plinius [3]) eine Eigenthümlichkeit seiner Werke bilden, scheinen, selbst wenn sie wesentlich auf Feinheiten der Form beruhen, doch nicht ohne grosse Vollendung der technischen Durchführung bestehen zu können; und wie Polyklet der Vollender der Toreutik heisst, so werden wir annehmen dürfen, dass auch auf diesem Gebiete Lysipp's Streben gewesen sein wird, mit der Vortrefflichkeit seines Vorbildes zu wetteifern.

Die Gegenstände seiner Werke haben wir bereits unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet. Hier müssen wir auf sie nochmals wegen ihres Verhältnisses zu denen des Polyklet zurückkommen. Wie dieser seinen Ruhm durch den Doryphoros und ähnliche jugendlich kräftige Gestalten begründete, so tritt auch unter den Werken des Lysipp eine ganze Klasse von durchaus verwandtem Charakter in den Vordergrund. Nur bewegte er sich in diesem
372 Kreise nicht mit der Einseitigkeit, aus welcher die Alten seinem Vorgänger einen gelinden Vorwurf machen: in den Bildern des Herakles zeigt er die männliche Kraft in ihrer höchsten Entwickelung; in denen des Zeus und Poseidon

---

[1]) de l. l. IX, § 18. [2]) Brut. 86. [3]) 34, 65.

nähert er sich sogar der Grenze des Alters, welche den Mann vom Greise scheidet. Eben so wenig beschränkt er sich auf die einförmig ruhigen Stellungen, und namentlich seine Jagdscenen sind ohne lebhaft bewegte Figuren kaum denkbar. Nehmen wir dieses zusammen, so sollte man glauben, dass die Kunst des Lysipp vor der des Polyklet sich durch den Charakter grossartiger Kraft und Gewaltigkeit ausgezeichnet habe. Allein hier tritt uns ein Zeugniss des Plinius[1]) in den Weg, welcher von Euthykrates, dem Sohne und bedeutendsten Schüler des Lysipp, sagt: is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam, austero maluit genere quam iucundo placere. Was kann aber wohl dieses austerum genus anderes bezeichnen sollen, als ein Zurückgehen auf den strengen Ernst der älteren Kunst, wie er bei Polyklet als decor bezeichnet wird? So erscheint also trotz grösserer und lebhafterer Aeusserungen von Kraft, trotz des gewichtigeren Alters mancher Gestalten die Kunst des Lysipp, der polykletischen und ihren unbärtigen, mässig kräftigen Jünglingen gegenüber, als die elegantere, mehr Gefallen erweckende. Dieser Widerspruch kann seine Erklärung sicher nur darin finden, dass beide Künstler verwandte Gegenstände in durchaus verschiedener Weise auffassten und durchführten.

Vergegenwärtigen wir uns daher zuerst polykletische Gestalten in ihrem äusseren Erscheinen. Ihnen eigenthümlich war es, dass der Körper auf einem Schenkel ruhete. Im Verhältniss zur früheren Zeit war diese Neuerung ein Fortschritt zu grösserer Leichtigkeit: an sich aber gewährt sie den Eindruck der Festigkeit und Sicherheit, der in sich abgeschlossenen Ruhe. Der Körper erscheint im vollkommensten Gleichgewichte auf kräftiger Grundlage aufgebaut. Zur Vergleichung damit bietet sich uns unter den lysippischen Werken vor allen der Apoxyomenos in der vaticanischen Nachbildung dar. Allerdings ist in diesem der Vortheil, welchen die fast vollständige Entlastung des einen Fusses für die Composition darbietet, keineswegs aufgegeben; aber auch der andere Fuss ist nicht dermassen in Anspruch genommen, dass auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper gerade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht; und es war nöthig, die Spitze des anderen Fusses ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äussern im Stande sei. Dadurch aber erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniss des einen Augenblickes, welches im nächstfolgenden bereits einer Veränderung unterworfen sein kann. An der Stelle der Ruhe finden wir also Beweglichkeit, welche den Eindruck der Leichtigkeit erzeugt. Wo aber Lysipp vollkommene Ruhe darzustellen beabsichtigte, da liess er eben den Körper nicht in sich selbst ruhen, sondern schlug den von Praxiteles betretenen Weg ein, indem er die Füsse dadurch entlastete, dass er den Arm oder die Achsel zum Stützen des Oberkörpers in Anspruch nahm. Den Beleg liefert der pittische, sowie der mit ihm vollkommen übereinstimmende farnesische Herakles des Glykon. Mit der Anmuth praxitelischer Gestalten lässt sich die Haltung dieser Figuren allerdings nicht vergleichen. Betrachten wir sie indessen den-

373

[1]) 34, 66.

jenigen gegenüber, welche der Ruhe doch nur in soweit geniessen, als dieselbe durch die möglichste Schonung der eigenen Kraft ohne Unterstützung von aussen erreicht werden kann, so lässt sich nicht verkennen, dass in ihnen auch jeder Schein einer Anstrengung noch weit sorgfältiger vermieden ist. Denn die bei der Bewegung betheiligten Kräfte erscheinen nicht nur für den Augenblick ausser Thätigkeit gesetzt, sondern in derjenigen Abspannung, welche ihnen sowohl von der vorhergehenden Anstrengung die vollste Erholung vergönnt, als für jede nachfolgende sich zu ergänzen und zu erneuen Gelegenheit bietet.

Mehr noch, als in den Stellungen, zeigt sich aber bei Lysipp ein Abgehen von den Regeln des Polyklet in den Proportionen. Wir erhalten darüber ausführliche Belehrung durch Plinius[1]: „Zu der weiteren Ausbildung der Kunst 374 soll Lysipp sehr bedeutend beigetragen haben, indem er den Charakter des Haares ausdrückte, die Köpfe kleiner machte, als die Alten, die Körper schlanker und magerer, damit dadurch der Wuchs der Bilder höher erscheine. Die lateinische Sprache hat keinen passenden Ausdruck für die Symmetrie, welche er auf das Sorgfältigste beobachtete, indem er auf eine neue, noch nicht dagewesene Art die quadraten Statuen der Alten veränderte; und er pflegte zu sagen, von diesen seien die Menschen gebildet, wie sie seien, von ihm, wie sie zu sein scheinen.“ Dieses Urtheil steht offenbar mit demjenigen, welches Plinius über Polyklet aus Varro anführt, im engsten Zusammenhange, und auch wir müssen des richtigen Verständnisses wegen nochmals auf Polyklet zurückkommen.

Die Proportionen dieses Künstlers beruhten auf der Annahme eines mittleren Maasses. Er vermied das Plumpe, Schwere, aber eben so das Zierliche, Leichte. Seine Körper sollten durch ihr Gewicht einer freien, ungehemmten Entwickelung ihrer Kräfte nicht hinderlich werden; aber eben so wenig sollte ihnen zu einer nachdrücklichen Aeusserung derselben das Gewicht mangeln. Die nachfolgende Zeit verlangte, Kräftigkeit mit grösserer Leichtigkeit gepaart zu sehen. Das Mittel, um zu diesem Zwecke zu gelangen, kann nach einem einfachen mechanischen Gesetze nur darin gefunden werden, dass das Volumen der wirkenden Kräfte, hier also die Masse des Körpers, an Umfang verringert wird, aber trotzdem zu einer gleich starken Aeusserung seiner Thätigkeit befähigt bleiben muss. Diese Aeusserung beruht im menschlichen, wie im thierischen Organismus auf der Thätigkeit der Muskeln. Sollte also nicht eine der beabsichtigten gerade entgegengesetzte Wirkung erreicht werden, so durfte der Künstler diese ihre Bedeutung nicht schmälern. Es blieb daher nur übrig, in der Anlage der Basis, auf welcher die Muskeln sich bewegen, dem Knochengerüste, eine wesentliche Umgestaltung eintreten zu lassen. Einen ersten Versuch in dieser Richtung hatte, wie wir früher sahen, Euphranor gemacht. Aber er beschränkte sich, die Maasse der Brust und des Leibes in der Breite zu verringern und zusammenzuziehen, was die nothwendige Folge haben musste, dass Arme und Beine, sowie der Kopf, wenn ihre Verhältnisse unverändert blieben, dem Auge zu gross und zu massig erschienen, als dass ihnen von der geschwächten Mitte des Kör- 375 pers noch hinlängliche Kräfte der Bewegung zugeführt werden könnten, oder

[1]) 34, 65.

diese Mitte ihnen noch eine hinlängliche Stütze zu gewähren vermöchte. Und so erschien Euphranor in der That in universitate corporum exilior, capitibus articulisque grandior[1]). Erst Lysipp erkannte hier das Gesetz, dass Arme und Beine nur dann mit dem übrigen Körper sich im Gleichgewicht befinden würden, wenn auch ihnen eine grössere Schlankheit, nicht durch eine Schmälerung ihrer Stärke, sondern durch eine grössere Ausdehnung in der Länge verliehen werde. Plinius zwar spricht diesen Satz nicht in der hier gegebenen Fassung aus; seine Richtigkeit ergiebt sich indessen aus dem Gegensatz, in welchem sich das Lob des Lysipp zu dem Tadel des Euphranor befindet; und wem etwa noch ein Zweifel übrig bleiben sollte, der wird sich auch hier durch den Augenschein, den vaticanischen Apoxyomenos, belehren lassen können. Denn der eigenthümliche Charakter dieser Statue beruht gerade in der Schlankheit aller ihrer Glieder. Diese aber ermöglicht überall Leichtigkeit, Schnelligkeit, Geschmeidigkeit der Bewegung; und durch diese Eigenschaften wird hinreichend ersetzt, was dem Körper etwa an Gewicht abzugehen scheint.

Anders, als mit den Armen und Beinen, verhält es sich mit dem Kopfe. Schlanker, etwa in der Weise wie ein Schenkel, vermag dieser Theil des Körpers nicht gebildet zu werden. Soll er also nicht zu schwer auf dem Körper lasten, so wird dies nur auf dem von Lysipp eingeschlagenen Wege erreicht werden können, nemlich durch Verkleinerung seiner gesammten Masse. Hier aber zeigt sich auch zuerst deutlicher, wie durch die Veränderung Lysipp's in den Proportionen die sichere Grundlage, welche der Kunst ein festes, auf mathematischen Verhältnissen beruhendes System zu gewähren vermochte, wesentlich geschmälert wurde. Zwar wird bei der vermehrten Schlankheit der Figuren auch die Verkleinerung des Kopfes in einem gewissen regelmässigen Verhältnisse stattfinden müssen. Allein in den einzelnen Fällen wird sich der Künstler doch mehr von dem Eindrucke, von der äusseren Gesammtwirkung bestimmen lassen, als von einem festen Gesetze, wie es der Kanon des Polyklet bot: das leitende Princip ist nicht mehr in dem *ἔμμετρον*, sondern in dem *σύμμετρον* zu suchen. Das Verdienst des Lysipp ist also mehr ein persönliches, als ein allgemeines: 376 symmetriam diligentissime custodit, er weiss durch feine Beobachtung immer das richtige Maass zu treffen; dass er hingegen ein streng gegliedertes, auf jeden einzelnen Fall anwendbares System theoretisch aufgestellt habe, wird nirgends gesagt; und einzelne Verirrungen späterer Zeit, wie z. B. Köpfe, die etwa nur ein Zehntheil der Figur messen, bekunden es deutlich, dass Lysipp es unterlassen hat festzustellen, bis zu welcher Grenze überhaupt auf dem von ihm betretenen Wege vorzuschreiten erlaubt sei.

Ueber die Behandlung der Formen im Einzelnen stehen uns nicht so reiche Nachweisungen zu Gebote, wie in der obigen Stelle des Plinius über die Proportionen. In dieser selbst wird nur ein Punkt, die Behandlung des Haares, kurz erwähnt, jedoch nicht genau angegeben, worin eigentlich die Neuerung bestand. Auch hier werden wir daher die frühere Zeit zum Vergleich herbeiziehen müssen. Von Pythagoras nemlich hiess es, dass er capillum diligentius expressit. Dieser Künstler aber befand sich der typisch-conventionellen Be-

---

1) Plin. 35, 129.

handlung der archaischen Epoche gegenüber, aus welcher ein Uebergang zu einer rein naturalistischen Auffassung nirgends nachweisbar war. Vielmehr dürfen wir bei ihm diejenige Art der Darstellung erwarten, welche man in der neueren Kunstsprache eine stylisirte zu nennen pflegt; eine solche, welche von dem Aeusseren der Erscheinung abstrahirt und das Haar mehr in denjenigen Gliederungen und Massen zu bilden sucht, welche die eigenthümliche Natur desselben gewissermassen als nothwendig und gesetzmässig vorschreibt. Für die Beurtheilung der weiteren Entwickelung durch Lysipp sind wir wieder fast ausschliesslich auf den Apoxyomenos angewiesen. In dieser Statue liegt das kurzgeschnittene Haar weder eng am Schädel an, noch theilt es sich in regelmässig abgemessene Partien, welche, in bestimmter Beziehung zu einander, sich wiederum dem Ganzen systematisch unterordneten. Jede der einzelnen kleinen Massen steht vielmehr für sich, und wird in ihrer Lage und Bewegung höchstens ganz mechanisch von der ihr zunächst benachbarten bedingt. Diese ganze Behandlungsweise geht aber nicht von einer tieferen Anschauung der Natur des Haares und seines Wuchses aus, sondern von der reinen Beobachtung dessen, was gerade in der Wirklichkeit erscheint.

377 Als Eigenschaften der lysippischen Werke würden jetzt noch die veritas, welche Quintilian [1]), und die argutiae operum, welche Plinius ihm beilegt, näher zu betrachten sein. Doch werden wir zu einem sicheren Urtheil über dieselben nicht gelangen können, ohne zuvor uns mit den allgemeinen Ansichten des Künstlers über künstlerische Darstellung näher bekannt gemacht zu haben. Wir kehren deshalb noch einmal zu jener längeren Stelle des Plinius zurück, und wenden uns zu dem Ausspruche, durch welchen Lysipp selbst die tiefere Bedeutung, den Grund und den Zweck seiner Neuerungen charakterisiren zu wollen scheint: volgoque dicebat ab illis (antiquis) factos, quales essent homines, a se, quales viderentur esse. Den Sinn dieser Worte ausführlich zu erörtern, erweist sich auch darum als nothwendig, weil ein Gelehrter, wie O. Müller [2]), die Behauptung aufgestellt hat: sie beruhten in ihrer jetzigen Fassung auf einem Missverständnisse, welches zuerst zu beseitigen sei, wenn sie überhaupt einen Sinn geben sollten. Er glaubt nemlich, „dass Plinius hier, wie öfter, das griechische Original, welches er in der ganzen Stelle ausdrückt, nicht genau wiedergiebt. Lysippos sagte etwa: *οἱ μὲν πρὸ ἐμοῦ τεχνῖται ἐποίησαν τοὺς ἀνθρώπους οἷοί εἰσιν, ἐγὼ δὲ οἵους ἔοικεν εἶναι*, und Plinius, statt zu übersetzen: quales esse convenit oder par est, dachte an das gewöhnlichere videtur. Lysippos wollte also sagen: die Früheren zogen ihre Regeln blos von der Natur ab, ich folge zugleich einem Begriffe von der Menschengestalt, der ausser der Erfahrung steht, einem Ideale.“ Zu bemerken ist hier zunächst, dass nicht Plinius der Uebersetzer ist, sondern Varro, aus welchem Plinius an dieser Stelle schöpfte [3]). Diesen aber werden wir schon weniger, als Plinius, einer Nachlässigkeit oder eines Irrthums in der Uebersetzung zu beschuldigen geneigt sein, zumal wenn es sich zeigt, dass die Worte, wie sie überliefert sind, einen keineswegs verwerflichen Sinn geben.

---

[1]) XII, 10, 9. [2]) Kl. Schr. II, S. 331. [3]) vgl. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 128 flgd.

Es sei mir erlaubt, hier nochmals an das zu erinnern, was schon bei Gelegenheit des Phidias über die besondere Beobachtung optischer Gesetze in der Architektur bemerkt wurde: dass nemlich die Theile, welche dem Auge gleich erscheinen sollen, durchaus nicht immer gleich sind, sondern je nach 378 der verschiedenen Stelle, welche sie einnehmen, in ihren Maassen von einander abweichen. Die Ecksäulen z. B. müssen, um mit denen in der Mitte von gleicher Stärke zu erscheinen, eine grössere Stärke haben, weil das vollere, von mehreren Seiten sie umgebende Licht das Volumen für das Auge verringert. So ist aber auch das Auge bei der Betrachtung des Menschen vielfach der Täuschung unterworfen, wie ein Jeder beobachten kann, wenn er z. B. von einem niedrigen Standpunkte aus eine Gestalt über dem Horizont sich in der reinen Luft absetzen sieht. Wir haben ferner darauf hingewiesen, wie das Erz als undurchsichtiger Stoff weit weniger Licht in sich aufnimmt, als der Marmor, wie daher eine und dieselbe Form in dem einen Stoffe voller, in dem anderen magerer erscheinen wird. Nehmen wir also einmal an, dass Polyklet ohne Rücksicht auf die durch das Auge bedingte Täuschung, sowie ohne Rücksicht auf den Stoff, in welchem er die Form darstellte, rein das absolute Maass, wie er es gemessen (ad exemplum)[1], in seinen Bildungen wiedergegeben habe, so wird die Folge gewesen sein, dass seine Körper im Erz zwar nicht voller und massiger waren, als in der Natur, aber voller und massiger erschienen, als die wirkliche Natur sie dem Auge zeigte. Gerade das Entgegengesetzte war es, was Lysipp zu erreichen strebte: er weicht von den positiven Verhältnissen der Körper ab, und überlässt es der Beurtheilung des Auges, nach dem Scheine die Maasse zu bestimmen; er sucht diesen Schein auch auf die Darstellung der Gestalt im Stoffe zu übertragen. So konnte er mit Recht sagen: er bilde die Menschen nicht, wie sie seien, sondern wie sie zu sein scheinen. Gern will ich dabei Müller zugestehen, „dass sich damals, wie in allen Dingen, so auch in der Kunst, der vom Schönen gesättigte und übersättigte Geschmack der Hellenen schon vom Einfachen und Natürlichen abzuwenden anfing, und dass darum die Künstler nicht mehr, wie früher, in den Gymnasien mit unbefangenem Sinne die herrlichsten Formen und vollkommensten Proportionen suchten, sondern nach eigener Willkür ein System schufen, welches den erwähnten Sinn durch Neuheit blendete und entzückte — den (fälschlich sogenannten) Idealstyl 379 der griechischen Kunst.“ Aber, was Lysipp that, war doch immer nur ein erster, wenn auch ein bedeutender Schritt nach dieser Richtung hin. Er folgte noch nicht „einem Begriffe von der Menschengestalt, der ganz ausser der Erfahrung liegt.“ Allerdings aber konnte sein Bestreben, an die Stelle der Wirklichkeit und Wahrheit den Schein derselben zu setzen, zu dem Glauben verleiten, dass die Kunst sich über die Wirklichkeit zu erheben und eine jenseit der Natur liegende Schönheit zu erreichen vermöge.

Doch wir haben hier noch nicht zu untersuchen, was das Beispiel des Lysipp auf die nachfolgenden Künstler wirkte, sondern vielmehr, auf welchen Ursachen seine eigene künstlerische Entwicklung beruhte. Wir müssen dabei zu dem Anfange unserer Untersuchung zurückkehren. Wir suchten dort nach-

---

[1]) Varro bei Plin. 34, 56.

zuweisen, dass eine hohe Genialität im Schaffen idealer Gestalten dem Lysipp nicht eigen war. Auch fanden wir, dass er trotz der unermesslichen Fruchtbarkeit sich doch bei der Wahl der Gegenstände innerhalb sehr bestimmter Grenzen bewegte. Vor Allem war es die kraftvolle Jünglings- und Männergestalt, welche er darzustellen liebte, und zwar ebensowohl in ihrem heroischen oder athletischen Charakter, als in portraitmässigen Bildungen. Bei den letzteren wollen wir hier noch einen Augenblick verweilen: denn gerade unter ihnen finden sich drei von einer besonders ausgesprochenen Eigenthümlichkeit: die des Alexander, des Sokrates und des Aesop. Es ist bekannt, dass der Kopf des ersteren in Haltung und Ausdruck gewisse Unregelmässigkeiten zeigte. Gerade deshalb aber schätzte dieser Herrscher seine Bildnisse von der Hand des Lysipp so hoch, weil dieser Künstler allein es verstand, in ihnen trotz, ja vielleicht vermittelst eines strengen Festhaltens an diesen fast krankhaften Eigenthümlichkeiten auch das geistige Wesen, das ἦθος, den Ausdruck des Mannhaften, Löwenähnlichen, der ἀρετή, also den lebendigsten Ausdruck der Individualität wiederzugeben. Die Portraits des Sokrates und des Aesop aber haben das unter einander gemein, dass in ihnen mit unschönen körperlichen Formen ein hoher Grad geistigen Ausdrucks verbunden erscheint. Zwar wage ich nicht, die vorzügliche Statue des Aesop in Villa Albani auf Lysipp zurückzuführen. Aber betrachten wir auch alle sonst bekannten Bilder dieses Fabel-
380 dichters ganz im Allgemeinen, so finden wir überall die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr entwickelt. Dass Lysipp den Aesop nicht nach dem Leben bilden konnte, thut hier nichts zur Sache. Ja, wir müssen gerade deshalb um so mehr die feine Individualisirung des Ausdrucks bewundern. Vergleichen wir nur das ebenfalls erdichtete Portrait des Homer, so wird uns dieses an die Bemerkung des Plinius bei Gelegenheit des Perikles von Kresilas erinnern, dass in solcher Auffassung die Kunst nobiles viros nobiliores bilde: so durchaus ideal ist dieses Portrait erfasst. Bei dem Aesop dagegen glauben wir einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehen, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten nicht selten im Leben eigen sind. An diese Bemerkungen liessen sich leicht ähnliche über die Thierbildungen des Lysipp anreihen, deren lebensvoller Ausdruck die Bewunderung des Alterthums erregte. Doch genügt auch das Gesagte, um auf den Satz hinzuleiten: dass wir als den Grundzug in dem künstlerischen Charakter des Lysipp die schärfste Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit anerkennen müssen. Wie aber derselbe für das Wesen seiner Kunst so durchaus entscheidend werden konnte, das wird sich vollständig erst dann erklären lassen, wenn wir uns nochmals erinnern, auf welchem Wege er sich zu so hoher Vortrefflichkeit emporarbeitete.

Es ist eine häufiger wiederkehrende Thatsache, dass der Autodidakt bei der Betrachtung der Natur weniger auf die inneren Bildungsgesetze derselben, als auf die äussere Erscheinung, und, besonders in den ersten Stadien seiner Entwickelung, weniger auf diese in ihrer Gesammtheit, als auf Einzelnheiten derselben seine Aufmerksamkeit richtet. Er wird seine künstlerische Aufgabe um so vollständiger zu erfüllen meinen, je mehr er die Summe dessen, was er

in der Natur im Einzelnen beobachtet hat, in seinen Werken wirklich darstellt. Es kann daher keineswegs gewagt erscheinen, wenn wir auch bei Lysipp die Möglichkeit eines ähnlichen Entwickelungsganges annehmen. Bringen wir aber damit die Schärfe seiner Auffassungsgabe in Verbindung, so erklärt sich uns zuerst in der ungezwungensten Weise, wie die argutiae operum custoditae in 381 minimis quoque rebus gerade an den Werken des Lysipp besonders hervorgehoben werden. Sie können in nichts anderem bestehen, als in denjenigen Feinheiten, sei es der Bewegung, sei es der Bildung einzelner Formen, in welchen häufig die feineren Eigenthümlichkeiten eines Charakters ihren besonderen Ausdruck finden. Ihre consequente Durchführung aber musste nothwendig zu der von Quintilian gerühmten veritas führen, der Naturwahrheit, sofern sie auf einer treuen Nachbildung der Formen beruht, wie sie dem beobachtenden Auge erscheinen, nicht wie sie ihrem Wesen und ihrem Zwecke nach durch die Erforschung ihres Bildungsgesetzes erkannt werden. Sie so bestimmt nur auf das Aeussere der Form zu beziehen, kann, wenn wir auf den blossen grammatischen Sinn des Wortes sehen, vielleicht gewagt erscheinen. Doch gewinnt diese Deutung ihre Bestätigung durch die Vergleichung analoger Erscheinungen gerade in der Zeit des Lysipp. Namentlich ist in dieser Beziehung wichtig, was von seinem eigenen Bruder erzählt wird, er habe Portraits gemacht, indem er die Maske über den lebenden Körper in Gyps formte, und den daraus genommenen Wachsausguss nur einigermassen retouchirte. Hier sehen wir also das Streben nach veritas, in welchem ihm sein Bruder vorangegangen war, bis zum Extrem verfolgt. Wenn nun Lysipp sich nicht so weit verirrte, so werden wir dies zum Theil dem Einflusse zuschreiben müssen, welchen auf ihn noch die ältere Kunst, namentlich das Vorbild des Polyklet ausübte. Gerade wenn er als Autodidakt, wie wir vermutheten, vom Aeusseren und Einzelnen ausging, musste ihn die Geschlossenheit eines Systems, wie des polykletischen, besonders anziehen, weil er in ihm erkannte, wie hier das Einzelne im Zusammenhange erst Werth erhielt. Doch konnte ihn dies noch nicht bestimmen, sofort aufzugeben, was er an Erfahrungen durch eigene Studien gewonnen. Vielmehr musste er sich aufgefordert fühlen, in analoger Weise nach ähnlichen systematischen Grundlinien diese seine eigenen Erfahrungen zusammenzuordnen und zu verarbeiten. So erklärt sich, wie Lysipp den Doryphoros des Polyklet seinen Lehrer nennen und doch zugleich das ganze in diesem verkörperte System umstossen konnte, um ein anderes an dessen Stelle zu setzen, welches von jenem Streben nach veritas, dem Scheine der Wahrheit, als dem bestimmenden Grundtone ausging.

Schliesslich aber dürfen wir doch auch die Zeit, in welcher Lysipp thätig 382 war, nicht unberücksichtigt lassen. Denn mag ein Künstler auch noch so sehr auf die Kunst seiner Zeit einwirken, ja sie beherrschen, so ist er doch selbst wieder ein Kind eben dieser Zeit. Wie in der Periode des Phidias oder des Polyklet die Begriffe des καλὸς κἀγαθὸς noch zu einem einzigen verschmolzen waren, so erschien auch in der Kunst die körperliche Schönheit noch nicht getrennt von ehrbarer Zucht und Würde, von geistigem Ernst und Adel. Man wollte durch die Kunst erheben, begeistern, nicht blos gefallen. Die Zeit des Lysipp dagegen zog dem genus austerum das iucundum, dem decor die elegantia vor.

Die zunächst auf den äusseren Sinn wirkende Kunst sollte auch diesen Sinn reizen, ihn durch Genuss befriedigen. Diesen Forderungen konnte sich natürlich auch eine sonst so strenge Kunstschule, wie diejenige des Polyklet war, auf die Länge nicht entziehen; ja blicken wir auf die geringe Zahl von argivischen und sikyonischen Künstlern, welche nach den unmittelbaren Schülern desselben bis auf Lysipp angeführt werden, so scheint sie es fast schon zu lange gethan zu haben und in Gefahr gewesen zu sein, gänzlich in Vergessenheit zu gerathen. Wenn wir also nicht umhin gekonnt haben, in der Entwickelung der Kunst durch Lysipp, soweit wir den Maassstab der höchsten geistigen Forderungen anlegten, ein Herabsteigen, ein Sinken zu erkennen, so müssen wir doch eben so bereitwillig ihm das Verdienst zugestehen, in vollendetster Weise die Formen gefunden zu haben, durch welche jenen neueren Ansprüchen genügt werden konnte, ohne das Wesen der Kunst selbst aufzugeben; und unter diesem Gesichtspunkte leugnen wir nicht, dass Lysipp selbst den gewaltigsten Geistern der vorigen Periode als ebenbürtig an die Seite gestellt zu werden verdient.

Genossen des Skopas.

Es ist bereits angeführt worden, dass Skopas am Mausoleum mit mehreren anderen Künstlern gemeinschaftlich arbeitete. Nach Plinius (36, 31) waren von seiner Hand die Sculpturen an der Ostseite; die im Norden von Bryaxis, im Süden von Timotheos, im Westen von Leochares; das marmorne Vier- 383 gespann auf dem Gipfel von Pythis. Vitruv (VII, praef. § 12) nennt als Genossen des Skopas Leochares, Bryaxis, Praxiteles, denen von Anderen noch Timotheos hinzugefügt werde.

Pythis.

Er ist als Bildhauer sonst nicht bekannt. Vielleicht aber ist er identisch mit dem Phyteus, welcher nach Vitruv (l. l.) über das Mausoleum schrieb, wie es scheint, weil er selbst dessen Architekt war; oder mit dem Pyteus, welchen ebenfalls Vitruv (IV, 3, 1) unter den Architekten anführt, die sich gegen die Anwendung der dorischen Ordnung für den Tempelbau erklärt hatten. Die Verschiedenheit der Schreibung des Namens bei Vitruv kann in sofern wenigstens nicht gegen diese Annahme geltend gemacht werden, als sie noch keineswegs als gesichert angenommen werden darf.

Timotheos.

Plinius (36, 32) nennt als sein Werk eine Diana im palatinischen Apollotempel zu Rom, welcher Statue Auianius Euander einen neuen Kopf aufsetzte (caput reposuit). Bei einem Ares zu Halikarnass schwankten nach Vitruv (II, 8, § 11) die Angaben zwischen Timotheos und Leochares. Dagegen legt ihm Pausanias (II, 32, 4) ein Bild des Asklepios zu Troezen bei, welchen man dort für Hippolytos ausgab. Da wir endlich nur den einen Künstler dieses Namens kennen, so dürfen wir auch den Erzgiesser bei Plinius (34, 91), welcher Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde bildete, für dieselbe Person halten.

Bryaxis

aus Athen (Clem. Alex. protr. 14 Sylb.). Seine Theilnahme an den Arbeiten für das Mausoleum muss in seine Jugendzeit fallen; denn er machte auch eine

Erzstatue des Königs Seleukos, welcher diesen Titel erst Ol. 117, 1 annahm: Plin. 34, 73. Ausserdem sind von ihm bekannt:

Fünf kolossale Götterbilder in Rhodos: Plin. 34, 42.

Dionysos aus Marmor zu Knidos: Plin. 36, 22.

Asklepios und Hygieia zu Megara: Paus. I, 40, 6. Einen Asklepios, aber ohne die Tochter, führt auch Plinius an: 34, 73.

Apollo zu Antiochia, zur Zeit des Kaisers Julian vom Blitze vernichtet: Cedren. ann. p. 306 B. Dieses Bild kann indessen nicht für die von Antiochos erneuerte und erst Ol. 119, 3 Antiochia benannte Stadt gemacht worden sein, da wir bis zu dieser Zeit das Leben des Künstlers nicht wohl ausdehnen können, 384 vielleicht aber doch für eben diese Stadt, welche Ol. 115, 4 zuerst gegründet und damals Antigonia genannt wurde (vgl. unter Eutychides).

Apollo und Zeus, nebst Löwen, welche mit diesen Bildern zusammen aufgestellt waren, zu Patara in Lykien. Clemens Alexandrinus (protr. p. 14 Sylb.) lässt es unentschieden, ob sie Werke des Phidias oder des Bryaxis waren. Da aber der letztere auch sonst in Asien beschäftigt war, sein Name aber schwerlich den berühmteren des Phidias verdrängt haben würde, so dürfen wir diese Statuen mit ziemlicher Gewissheit unter denen des Bryaxis anführen.

Pasiphaë nach Tatian c. Gr. 54, p. 117 Worth.

Eine längere Abschweifung macht ein Bild des Serapis nöthig, welches nach der Meinung Athenodors (bei Clemens Alexandrinus protr. p. 14 Sylb.) Bryaxis im Auftrage des Sesostris gemacht haben sollte. Wir müssen die ganze Stelle des Clemens im Zusammenhange betrachten, um es wahrscheinlich zu machen, dass in dieser Angabe nicht Alles, wie Sillig meint, reine Erdichtung ist. — Gewöhnlich hielt man dieses Bild für ein nicht von Menschenhänden gefertigtes Werk. Einige meinten, es stelle ursprünglich den Pluton vor, und sei wegen Unterstützung in Hungersnoth von der Stadt Sinope dem Ptolemaeos geschenkt worden, welcher es auf dem Vorgebirge Rhakotis aufstellte. Nach Anderen sollte das Bild vom Pontus herstammen; Isidor allein nannte es ein Geschenk der Bewohner von Seleukia bei Antiochia und dem Ptolemaeos bei einer ähnlichen Veranlassung verehrt. Davon abweichend berichtete Athenodor, Sandon's Sohn, ein Zeitgenosse des Augustus: Sesostris habe nach Unterwerfung der meisten griechischen Völkerschaften viele Künstler mit sich weggeführt und einem derselben, Bryaxis, aufgetragen, das Bild seines Urahnen Osiris aus den verschiedensten und kostbarsten Stoffen, Gold, Silber, Erz, Stahl, Blei, Zinn und allen Arten von Edelsteinen darzustellen. In allen diesen Erzählungen lassen sich leicht mehrere gemeinsame Züge erkennen: das Bild ist kein eigenthümlich und echt ägyptisches, sondern stammt aus einer griechischen Stadt oder von der Hand eines griechischen Künstlers her. Damit stimmt sehr wohl, dass es den Pluton darstellen sollte, den Unterweltsgott, welcher nicht blos König der Schatten, sondern auch Herr der in der Erde ruhenden Schätze und als 385 solcher durch den Modius bezeichnet ist. Das Bild gerade dieses Gottes aber eignet sich ganz besonders zum Geschenke für den, welcher in Hungersnoth ein Helfer gewesen ist. Bekannt ist ferner die Freigebigkeit der Ptolemaeer in Fällen, wo unvorhergesehenes Unglück befreundete Staaten betroffen hatte. Der erste König dieses Namens aber nahm diesen Titel Ol. 118, 3 an, also wenn

nicht bei Lebzeiten des Bryaxis, doch bald nach seinem Tode. Wo in verschiedenen Ueberlieferungen sich ein solcher Kern von übereinstimmenden, an sich durchaus glaublichen Zügen findet, da werden wir anstatt mit der Fabel und den Widersprüchen auch die ganze zu Grunde liegende Wahrheit zu verwerfen, vielmehr an diesem Kerne festhalten müssen. Wir betrachten daher die Statue des Serapis als ein Werk des Bryaxis, welches einst von einer griechischen Stadt einem der Ptolemaeer zum Geschenk gemacht wurde. Dadurch gewinnen wir auch noch die kunstgeschichtliche Thatsache, dass Bryaxis wahrscheinlich derjenige ist, welcher für den später häufig dargestellten Pluton-Serapis zuerst das Ideal durchbildete, und zwar in einem Werke, welches auch in äusserer Pracht mit den Göttergestalten der glänzendsten Periode der griechischen Kunst wetteiferte. Für unsere Kenntniss der polychromen Sculptur ist endlich die Angabe von Bedeutung, dass der Künstler alle die verschiedenen Stoffe mit einer dunkeln Tinte überzog, um durch die düstere Farbe auch den düsteren Charakter des Gottes um so bestimmter hervorzuheben.

Auf ein nach Rom versetztes Werk bezieht sich die Inschrift OPUS BRYAXIDIS, sofern sie echt ist. Doni (II, 23; vgl. Muratori 472, 7) giebt sie aus einer vaticanischen Handschrift.

Columella (I, praef. § 31) nennt den Namen des Bryaxis neben Lysipp, Praxiteles, Polyklet, was als ein Zeugniss für seine Berühmtheit bemerkt zu werden verdient. Worin sein eigenthümliches Verdienst bestand, vermögen wir nicht nachzuweisen, und bemerken nur, dass er vorzugsweise sich der Bildung von Götterstatuen zugewendet hatte.

Leochares.

Mehrere Werke dieses Künstlers befanden sich in Athen, wo er, wie wir 386 sehen werden, schon in seiner Jugend thätig war. Aus diesem Grunde werden wir ihn auch für einen Athener von Geburt halten dürfen: ein directes Zeugniss, welches diese Annahme zur Gewissheit erheben sollte, glaube ich indessen als durchaus verdächtig abweisen zu müssen. Man wollte dasselbe nemlich in der folgenden Inschrift einer Basis finden, welche aus der Villa Medici in Rom nach Florenz versetzt worden ist (C. I. Gr. n. 6161):

ΓΑΝΥΜΗΔΗϹ
ΛΕωΧΑΡΟΥϹ
ΑΘΗΝΑΙΟΥ

Allein man sieht nicht ein, weshalb die Alten den Namen des Ganymedes unter eine deutlich diesen Knaben darstellende Statue sollten gesetzt haben. Mir wenigstens ist von einem solchen Gebrauche kein Beispiel bekannt. Weiter finden wir bei Spon, der (Misc. p. 127) diese Inschrift mittheilt, auch noch zwei andere Basen mit den Namen des Agasias und Kleomenes (p. 124). Diese aber sind offenbar von den Statuen dieser Künstler, dem sogenannten borghesischen Fechter und dem Germanicus, copirt, und zwar nicht in der Absicht, um zu betrügen, sondern um den modernen Beschauer auf die Inschriften der Statuen selbst aufmerksam zu machen. In dieselbe Klasse gehört aber sicherlich auch die Basis des Ganymed.

Seine Thätigkeit am Mausoleum, dessen westliche Seite er mit Sculpturen

schmückte, muss etwa in die Mitte seiner Laufbahn fallen. Denn Plinius (34, 50) führt ihn bereits unter den Künstlern der 102ten Olympiade an. Damals aber war er noch jung. In einem der freilich wohl nicht von Plato selbst geschriebenen Briefe (13, p. 361 A), welcher später als der Besuch bei dem jüngeren Dionys datirt ist, also nach Ol. 103, 2, dem Jahre des Regierungsantrittes dieses Tyrannen, heisst er νέος καὶ ἀγαθὸς δημιουργός. Vor Ol. 106, 3 musste er die Statue des Isokrates gemacht haben, da Timotheos, der Sohn des Konon, welcher sie weihete, in diesem Jahre starb: Pseudo-Plut. vit. X orat. Isocr., Phot. biblioth. p. 795 H. Später, als die Arbeiten am Mausoleum, fallen die Werke in dem Gebäude, welches Philipp von Macedonien nach der Schlacht von Chaeronea (Ol. 110, 3) in Olympia errichten liess. Endlich führt uns in die letzten Jahre Alexanders die Angabe Plutarchs (Alex. c. 40), dass die Darstellung einer Löwenjagd dieses Königs, welche Krateros in Delphi aufstellen liess, ein gemeinsames 287 Werk des Lysipp und des Leochares sei.

In allen diesen Zeitangaben, welche sich zwischen Ol. 102 und 114 bewegen, liegt nichts, was einer besonderen Erklärung bedürfte. Dagegen muss die Angabe des Plinius (34, 79) Anstoss erregen, dass Leochares eine Statue des Autolykos, eines Siegers im Pankration, gemacht habe, desselben, welcher Xenophon das Symposion zu schreiben Veranlassung gab. Jener Sieg aber fällt in das dritte Jahr der 89sten Olympiade[1]), also lange vor die Geburt des Leochares. Als letzte Ausflucht bleibt uns nun freilich immer die Annahme übrig, dass die Statue erst lange nach dem Siege aufgestellt sei. Doch ist vielleicht noch eine andere Lösung der Schwierigkeit möglich, welche früher von mir vorgeschlagen und von O. Jahn (Arch. Beitr. S. 44) gebilligt worden ist. Wir wissen nemlich aus einer attischen Inschrift (s. unten), dass Leochares, wie mit Lysipp, so auch mit Sthennis in Gemeinschaft arbeitete. Von diesem aber wird ebenfalls eine Statue des Autolykos angeführt, aber nicht des Pankratiasten, sondern des Heros, welcher für den Gründer von Sinope galt[2]). War auch bei diesem Werke Leochares sein Genosse, so erklärt sich die Angabe des Plinius einfach aus einer Namensverwechselung.

Zur besseren Uebersicht führen wir in dem Verzeichniss der Werke auch die schon erwähnten nochmals an:

„Juppiter tonans auf dem Capitol, ein Werk, welches vor allem gelobt zu werden verdient“: Plin. 34, 79.

Zeus auf der Akropolis von Athen: Paus. I, 24, 4; wahrscheinlich verschieden von dem römischen, „wenn man nicht annehmen will, dass Hadrian wegen besonderer Begünstigung Athens unter anderen Statuen auch diese des Zeus wieder an die Stelle gesetzt habe, woher sie früher genommen sein mochte: eine Annahme, die auch auf die verschiedenen Apollostatuen ihre Anwendung erleidet“: Sillig.

Zeus und der Demos im Peiraeeus hinter der Halle am Meere: Paus. I, 1, 3.

Apollo im Kerameikos zu Athen, vor dem Tempel des Apollo Patroos: 288 Paus. I, 3, 4.

[1]) Athen. V, p. 216 D; Krüger prolegg. zu Xen. conv. p. XI sq. Herm. de temp. conviv. Xen. I, Gött. 1844. [2]) Strabo XII, p. 546.

Apollo, von Plato für den jüngeren Dionys von Syrakus gekauft (Plat. Epist. 13, p. 361 A).

Apollo mit dem Diadem: Plin. 34, 79.

Ares, kolossales Akrolith, auf der Burg von Halikarnass, von Einigen dem Timotheos beigelegt, vielleicht von beiden Künstlern gemeinsam gearbeitet; wie sie ja auch zusammen am Mausoleum beschäftigt waren: Vitruv. II, 8, § 11.

Ganymedes, vom Adler emporgetragen: Tatian. c. Gr. 56, p. 121 Worth. Plin. 34, 79. Plinius namentlich rühmt an diesem Werke, dass der Adler zu fühlen scheine, was er raube und für wen, und dass er vorsichtig sich hüte, den Knaben auch durch das Kleid hindurch zu verletzen. Aehnliche Gedanken liegen den Epigrammen des Strato aus Sardes (Anall. II, p. 373, n. 63) und des Martial (I, 7) zu Grunde. Für eine Copie dieses Werkes gilt die vaticanische Gruppe (Mus. PCl. III, 49; vgl. Jahn Arch. Beitr. S. 20 flgd.); doch dürfen wir, wie oben gezeigt wurde, diese Angabe nicht durch die Inschrift der Florentiner Basis zu unterstützen meinen. Gewiss ist aber die Erfindung eines grossen Künstlers würdig, und namentlich die über die Grenzen der Plastik fast hinausgehende Aufgabe, eine schwebende Gestalt zu bilden, theils durch die richtige Vertheilung des Gleichgewichts, theils durch eine dem Auge verborgene Stütze auf der Rückseite, sehr glücklich gelöst.

„Mangonem puerum subdolae ac fucatae vernilitatis“: Plin. 34, 79. Dieses Werk wurde früher einem sonst unbekannten Lykiskos beigelegt; die Bamberger Handschrift lehrt indessen, dass Plinius denselben nicht als Künstler, sondern als eine Portraitfigur von Leochares anführt und dass daher auch das folgende Werk dem letzteren zufällt. Mit Recht, wie mir scheint, hat Sillig auch an der Schreibart mangonem festgehalten, obwohl die übrigen Handschriften, so wie die Vergleichung Martials, welcher IX, 50 auf dieses Werk anspielt, auf Langonem hinleiten: denn der Charakter einer schlauen und verschmitzten Bedientennatur passt vortrefflich für einen Burschen, der im Handel Gewinn zu machen strebt. Martial vergleicht seine Epigramme mit dieser Statue als einem zwar durchaus nicht grossartigen, aber um so lebendigerem Genrebilde.

389 Von Portraits erwähnten wir so eben schon Lykiskos, einen uns unbekannten Mann; früher Isokrates, von Timotheos den Göttinnen in Eleusis geweiht;

Alexander auf der Löwenjagd (vgl. unter Lysipp). Ausserdem gehören in diese Klasse:

Die Statuen im Philippeum zu Olympia: „Philipp und Alexander, dazu Amyntas, der Vater Philipps. Auch dieses sind Werke des Leochares aus Elfenbein und Gold, wie es ebenfalls die Bilder der Olympias und Eurydike sind“: Paus. V, 20, 10. Die Worte „anch dieses“ können sich kaum auf etwas anderes, als die lückenhafte Stelle V, 17, 1 beziehen, in welcher wahrscheinlich gesagt war, dass die beiden Frauenstatuen ebenfalls Werke des Leochares und aus dem Philippeum nach dem Heraeum versetzt waren. (Vgl. Ztschr. f. Altw. 1848, S. 1092.)

Ferner war Leochares an einem Monument der Familie des Andaetes und Pasikles auf der Akropolis zu Athen beschäftigt. Nach der aus mehreren Marmorblöcken bestehenden Basis zu urtheilen, bestand es aus wenigstens fünf, wahrscheinlich marmornen Portraitfiguren, von denen die eine sicher ein Werk des Leochares, zwei andere von Sthennis waren, während die Künstlernamen

unter den übrigen nicht erhalten sind. Ueber die ganze Breite der Basis lief in grösseren Buchstaben die Weihinschrift:

ΑΝΔΑΙΤΗΣ ΠΑΣΙΚΛΕΟΣ ΠΟΤ[α]ΜΙΟΣ ΠΑΣΙΚΛΗ[ς
Μυρωνος Ποταμι]ΟΣ ΑΝΕΘ[*ετην*]

Darüber von der Linken beginnend die Namen der dargestellten Personen und darunter die der Künstler:

1) [*Αυ*]ΣΙΠΠΗ ΑΛΚΙΒΙΑΔΟΥ
[*Αιϑ*]ΑΛΕΙΔΟΥ ΘΥΓΑΤΗΡ
ΑΝΔΑΙΤΟΥ ΓΥΝΗ
—
[*Σϑεν*]ΝΙΣ ΕΠΟΗΣΕΝ
—

2) ΜΥΡΩΝ
ΠΑΣΙΚΛΕΟΥΣ
ΠΟΤΑΜΙΟΣ
—
[Σ]ΘΕΝΝ[*ις*] ΕΠΟ[*η*]ΣΕΝ

3) ΠΑΣΙΚΛ[*ης*]
ΜΥΡΩΝ[*ος*]
ΠΟΤΑΜΙ[*ος*]
—
ΛΕΩΧΑΡΗΣ ΕΠΟΗΣΕΝ

4) Nur ein *Y*, wohl das Ende einer Genitivendung, und ein *P*, der letzte Buchstabe von *ϑυγάτηρ*, sind als das Ende der zweiten und dritten Zeile erhalten. 390

5) ΑΡΙΣΤΟΜΑΧΗ ΠΑΣΙΚΛ[*εους*]
ΠΟΤΑΜΙΟΥ ΘΥΓΑΤ[*ηρ*]
ΕΧΕΚΛΕΟΥΣ [*γυνη*]

Ross, Kunstbl. 1840, N. 32. Stephani, Rhein. Mus. N. F. IV, S. 23. Von den Namen dieser Personen ist keiner durch andere Nachrichten bekannt. In der späteren Zeit wurde die Basis zu einem Monumente römischer Kaiser aus der Familie des Augustus und Trajan verwendet, wie die auf der Rückseite erhaltenen Inschriften lehren. Dass man auch die vorhandenen Statuen benutzt und ihnen nur neue Köpfe gegeben habe, wage ich deshalb nicht zu behaupten, weil die Inschriften sich nur auf Männer, Trajan, Augustus, Germanicus und Drusus, beziehen.

Eine Basis in der Dreifussstrasse in Athen trägt die Inschrift:

ΕΥΒΟΥΛΟΣ . . . ΤΟΑΡΟΥ ΠΡΟΒΑΛΙΣΙΟΣ
ΛΕΩΧΑΡΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Meier und Ross Demen S. 93, n. 156. Meier bemerkt, dass ein Eubulos aus dem Demos Probalinthos in der dem Demosthenes beigelegten Rede gegen Neaera (p. 1361, 20) erwähnt wird. Diese wurde etwa in der 110ten Olympiade gehalten, und mit dieser Zeit vertragen sich die Züge der Inschrift, so wie die Zeit des bekannten Leochares.

Dass sich auf der Akropolis noch andere Werke dieses Künstlers befanden, lehren zwei dort gefundene Inschriftenfragmente:

ΛΕΩΧΑΡΗΣΕ

ΕΞΟ
ΛΕΩΧΑΡ

Stephani, Rhein. Mus. N. F. IV, S. 24, n. 13 und 14.

[Ueber einen späteren Leochares s. unter den attischen Künstlern der römischen Periode.]

Trotz dieser zahlreichen Angaben über die Werke dieses Künstlers sind wir nicht im Stande, uns von seiner Persönlichkeit ein bestimmtes Bild zu entwerfen. Der Ganymed und der Krämerbursche sind die einzigen Werke, welche eine gewisse Eigenthümlichkeit verrathen; da sie indessen neben einer ganzen Reihe von Götter- und Portraitstatuen stehen, so würde es zu gewagt sein, aus ihnen allein den Charakter des Künstlers bestimmen zu wollen.

391 Sthennis

aus Olynth gebürtig, wie Pausanias (VI, 16, 8) angiebt. Obgleich Plinius (34, 51) ihn in die 113te, den Leochares in die 102te Olympiade setzt, so haben wir doch beide Künstler bereits als Zeit- und Kunstgenossen kennen gelernt. Werke von seiner Hand waren nach Plinius (34, 90) „Ceres, Juppiter, Minerva im Tempel der Concordia zu Rom, ferner weinende Matronen, Betende und Opfernde." Besonders berühmt aber war die Statue des Heros Autolykos, des Gründers von Sinope, welche Lucull in Folge der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzte: Strabo XII, p. 546; Plut. Luc. 23; Appian Mith. 83. Dass an dieser, wie an dem athenischen Familienmonumente Sthennis wahrscheinlich in Gemeinschaft mit Leochares arbeitete, ist schon bei Gelegenheit des letzteren bemerkt worden. Pausanias führt von ihm die Statuen zweier eleischen Knaben an, welche zu Olympia im Faustkampfe gesiegt hatten, des Choerilos und des Pyttalos: VI, 17, 5; 16, 8. Letzterer machte sich auch als Richter über Grenzstreitigkeiten der Arkader und Eleer bekannt; doch lässt sich daraus über die Zeit, in welcher er lebte, nichts schliessen[1]). Endlich sah Spon in der Villa Mattei zu Rom eine Basis mit folgender Inschrift:

ΔΙΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΕΦΕΣΙΟΣ
ΣΘΕΝΝΙΣ ΕΠΟΙΕΙ

Dieser Dion ist weiter nicht bekannt. Die Inschrift und vielleicht auch das Werk, auf welches sie sich bezieht, war aber eine Copie römischer Zeit; vgl. meinen Aufsatz über das Imperfectum in Künstlerinschriften, Rhein. Mus. N. F. VIII, S. 235.

Neben Sthennis mag sogleich

Herodotos

als Olynthier und sein Zeitgenosse genannt werden. Tatian (c. Gr. 53, 54, p. 116 sq. Worth) führt als seine Werke Statuen der Phryne, der Hetaere Glykera und der Psaltria Argeia an.

Die übrigen athenischen Künstler.

Die Söhne des Praxiteles.

Als „Sohn des Praxiteles und Erben seiner Kunst" nennt Plinius 36, 24 392 den Kephisodotos, neben welchem in der chronologischen Uebersicht (34, 51) Timarchos angeführt wird. Dass sie Brüder waren, erfahren wir nur aus Pseudo-Plutarch (Vit. X orat. Lycurg). Sie also haben wir zu verstehen, wenn

[1]) Vgl. Krause Olympia S. 368.

in einigen Nachrichten der Alten von Söhnen des Praxiteles ohne Angabe der Namen die Rede ist. — Als die Zeit ihrer Blüthe nennt Plinius die 121ste Olympiade, was mit den Bestimmungen über das Alter ihres Vaters nicht in Widerspruch steht. Nach Pseudo-Plutarch machten sie ferner die hölzernen Bilder des Lykurgos und seiner Söhne Habron, Lykurgos und Lykophron, wohl nach dem Tode des ersteren, also nach Ol. 114, 2. Mit Sillig erst an Ol. 118, 2 zu denken, lässt sich nicht rechtfertigen. Damals wurde allerdings dem Lykurg eine Statue von Staatswegen, aber aus Erz und im Kerameikos errichtet (vgl. Clinton fasti h. a.), mit welcher die hölzernen Bilder keineswegs vermischt werden dürfen, da diese vielmehr wegen des Familienzusammenhanges mit dem Priestergeschlechte der Butaden im Erechtheum aufgestellt wurden. Dagegen können die Portraitstatuen der Dichterinnen Myro von Byzanz und Anyte von Tegea, welche Tatian (c. Gr. 52, p. 114 Worth) als Werke des Kephisodot anführt, selbst nach Ol. 121 gemacht sein, indem wenigstens die Blüthe der ersteren gewöhnlich erst in die 124ste Olympiade gesetzt wird.

Werke beider Künstler waren ausser den schon genannten:

Enyo, beim Tempel des Ares in Athen aufgestellt: Paus. I, 8, 4.

Kadmos in Theben: Paus. IX, 12, 4. Für die Lesart Κάδμον anstatt βωμὸν sprechen die besten Handschriften, vgl. Kayser im Rhein. Mus. N. F. V. S. 348.

Eine Statue ihres Oheims Theoxenides nach einer in Athen gefundenen Inschrift:

ΚΗΦΙΣΟΔΟΤΟΣ ΤΙΜΑΡΧΟΣ
ΕΡΕΣΙΔΑΙ ΤΟΝ ΘΕΙΟΝ
ΘΕΟΞΕΝΙΔΗΝ ΑΝΕΘΗΚΑΝ

Ross, Kunstbl. 1840, N. 13. Da der Demos Eresidae am oberen Hauptarme des Kephisos lag, so ist Ross geneigt, in dem Namen des Kephisodot eine Hindeutung auf den Geburtsort zu finden.

Einer anderen Portraitstatue gehört eine beim Erechtheum gefundene Basis mit der folgenden fragmentirten Inschrift an: 393

ΑΔΟ.ΙΕ
Ι.. ΣΙΣΤΡΑ... ΒΑΤΗΘΕΝ
ΟΣ ΠΟ[λ]ΥΕΥΚΤΟΥΕΡ[χι][Ε[υ]Σ
[α]ΝΕΘΗΚΕ
[Κηφισοδοτ]ΟΣ ΤΙΜΑ[ρχ]Ο[ς] ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Ross a. a. O. Stephani, Rhein. Mus. N. F. IV, S. 19. Ross glaubt diese Inschrift mit den früher erwähnten hölzernen Bildern der Familie des Lykurg in Verbindung bringen und demnach die erste Zeile ergänzen zu dürfen: [Τοῦ δεῖνος Βουτ]άδο[υ] ἱε[ρέως Ποσειδῶνος], während in der zweiten Zeile ein Name aus der Familie der Kallisto, der Frau des Lykurg, zu suchen sei. Ich wage nicht, über die Richtigkeit dieser Annahme zu entscheiden, und bemerke nur, dass Stephani, weil er zur Ergänzung der Buchstaben — σιστρα — in der Familie des Lykurg keinen passenden Namen findet, den Gedanken an dieselbe gänzlich aufgeben zu müssen glaubt, und, allerdings nur als Vermuthung, Fol-

gendes zu lesen vorschlägt: [Παλλ]άδο[ς] ἱε[ρεὺς] [Λυ]σίστρατ[ος] Βατῆϑεν, oder [ὁ δεῖνα Λυ]σιστρά[του] Βατῆϑεν, wobei freilich die Fassung der Inschrift, namentlich das Voranstehen des Götternamens, erst einer besonderen Rechtfertigung bedarf.

Wir sahen schon oben, dass dem Kephisodot allein die Statuen der Myro und Anyte beigelegt wurden. Dasselbe ist der Fall bei den Werken, welche Plinius (36, 24) anführt: „Berühmt ist sein ausgezeichnetes Symplegma in Pergamus, an welchem die Finger sich vielmehr in den Körper als in den Marmor zu drücken scheinen. Zu Rom befinden sich von ihm Latona im palatinischen Tempel, Venus unter den Monumenten des Asinius Pollio, und innerhalb des Porticus der Octavia im Tempel der Juno Aesculap und Diana." Diese Werke waren in Marmor gebildet. In dem Buche über die Erzgiesser aber führt Plinius (34, 87) auch Philosophenstatuen von Kephisodot an.

Unter diesen Werken ist eins besonders geeignet, zu zeigen, in welchem Sinne Kephisodot „der Erbe der Kunst seines Vaters" war: das Symplegma zu Pergamus. Denn gewiss mit Recht hat Welcker (Alt. Denkm. I, S. 317) 394 gegen diejenigen, welche in demselben das Original der florentiner Ringergruppe erkennen wollten, geltend gemacht, dass es sich hier nur von einem erotischen Symplegma handeln könne, in dem Sinne, wie Martial (XII, 43, 9) den Ausdruck gebraucht. So genommen zeigt sich die Gruppe recht eigentlich „als Wirkung und Fortschritt, als eine merkwürdige, aber natürliche Ausartung der Kunst des Praxiteles"; und die Bewunderung, welche die Darstellung des Eindruckes der Finger in das Fleisch hervorrief, kann uns nur zum Beweise dienen, dass hier an die Stelle zarter Weichheit und des sinnlichen, aber immer noch keuschen Reizes bereits Ueppigkeit und der Ausdruck der blossen Wollust getreten war.

[Auf einer Büste oder Herme der Villa Negroni sah Winckelmann (VI, II, S. 166) die Inschrift:

ΕΥΒΟΥΛΕΥϹ
ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥϹ

C. I. Gr. n. 6148.

Es berechtigt uns indessen nichts, weder diesen Eubuleus für einen Sohn des Künstlers Praxiteles, noch ihn selbst für einen Künstler zu halten.]

Papylos.

Von diesem Künstler, welchen Plinius (36, 34) einen Schüler des Praxiteles nennt, sah man unter den Monumenten des Asinius Pollio einen Juppiter Hospitalis. Dass sein Name Papylos war, nicht Pamphilos, wie früher gelesen wurde, lehren ausser der Bamberger auch die Spuren anderer Handschriften.

Silanion.

Er war nach Pausanias aus Athen gebürtig, und wird von Plinius (34, 51) in die 113te Olympiade gesetzt, mochte aber schon früher thätig sein, da er selbst ein Bild des Plato († Ol. 108, 1), sein Schüler Zeuxiades das des Redners Hyperides († 114, 3) machte.

Von seinen Werken ist eine nicht unbedeutende Zahl bekannt:

Ein vorzüglicher Achilles: Plin. 34, 81.

Theseus in Athen: Plut. Thes. 4.

Die sterbende Iokaste: Plut. quaest. conv. V, 2; de audiend. poët. 3; s. unten.

Korinna: Tatian. c. Gr. 52, p. 114 Worth.

Sappho: ib. Cicero (in Verr. IV, 57, 125), welcher dieses Bild mit hohen Lobsprüchen feiert, giebt an, dass Verres es aus dem Prytaneum zu Athen entführt habe. 395

Plato, von Mithridates den Musen in der Akademie zu Athen geweiht: Diog. Laërt. III, 25. Vgl. Braun, Ann. dell' Inst. 1839, p. 213.

Der Bildhauer Apollodor: Plin, l. l.; s. unten.

Drei Statuen olympischer Sieger im Faustkampfe: des Satyros, Sohnes des Lysianax aus Elis: Paus. VI, 4, 5; des Telestas aus Messene: 14, 4; des Damaretos ebendaher: 14, 11. Die beiden letzten siegten im Faustkampfe der Knaben.

Ein Aufseher, welcher Athleten einübt: Plin. l. l.

Plinius[1]) bewundert an diesem Künstler, dass er ohne Lehrer berühmt geworden, dagegen selbst einen Schüler gehabt habe. Wir finden hier also einen athenischen Autodidakten, gleichzeitig mit dem Sikyonier Lysipp; und es verlohnt sich daher wohl der Mühe, zu untersuchen, ob sich in seiner Entwickelung ähnliche Züge entdecken lassen, wie bei diesem.

Unter allen uns bekannten Werken des Silanion befindet sich kein einziges Götterbild, und die Darstellungen aus dem Kreise der Heroen werden wenigstens an Zahl von den blossen Portraits übertroffen. Eine auf hohe Idealität gerichtete Schöpfungsgabe vermögen wir daher dem Silanion nicht zuzuerkennen. Doch fragt es sich, ob wir darum das Verdienst nun in dem Gegensatze derselben in einer ausschliesslichen Richtung auf die Vollendung der Form zu suchen haben. Es könnte dies richtig scheinen, wenn wir hören, dass Vitruv[2]) einen Silanion (und warum nicht den bekannten Bildhauer dieses Namens?) unter den Schriftstellern über die Proportionenan führt. Allein Vitruv selbst legt dieser Leistung keinen bedeutenden Werth bei; und unsere übrigen Nachrichten können uns nicht veranlassen, dieses Urtheil zu verwerfen. Vielmehr wird sich unsere Aufmerksamkeit auf die Lobsprüche richten müssen, welche zwei Werken vor allen anderen ertheilt werden: der sterbenden Iokaste und dem Bilde des Apollodor. Die erstere ist ein Gegenstand, welcher eine pathetische Auffassung fast mit Nothwendigkeit voraussetzt. Ueber Apollodor und sein Bild aber berichtet Plinius Folgendes: Dieser Künstler habe sich vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die missgünstige Beurtheilung seiner eigenen Werke hervorgethan, und deshalb häufig fertige Bilder vernichtet, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, aus welchem Grunde ihm der Beiname des Tollen (insanum) gegeben worden sei. Diesen Charakter aber habe Silanion in seinem Portrait wiedergegeben, und nicht einen Menschen aus Erz, sondern ein Bild der Zornsucht dargestellt. Das in den letzten Worten ausgesprochene Urtheil über Silanion ist offenbar eines von denjenigen, welche O. Jahn[3]) als aus griechischen Epigrammen hergeleitet überzeugend nachgewiesen hat, und im Ganzen vorsichtig zu benutzen empfiehlt, da sie meist 396

---

[1]) 34, 51. [2]) VII, praef. § 12. [3]) Ber. d. sächs. Ges. 1850, S. 118.

auf eine witzige, oft gesuchte Pointe angelegt erscheinen. Soviel werden wir aber immer mit Sicherheit daraus folgern dürfen, dass das besondere Verdienst dieses Werkes auf dem scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit beruhte. Auch hier also war die Auffassung eine durchaus pathetische. Werfen wir indessen einen Seitenblick auf die Schöpfungen desjenigen Künstlers, welcher in dieser Richtung allen anderen vorangegangen war, des Skopas, so können wir nicht umhin, auf eine wesentliche Verschiedenheit aufmerksam zu machen. Bei ihm bildete ein bestimmtes *πάϑος* die Voraussetzung der ganzen Gestaltung; und diese selbst sollte uns die Idee desselben in seinen charakteristischen Formen zur Anschauung bringen. Darum sind es nur Wesen von allgemeinerer Bedeutung, Götter oder Daemonen aus ihrer Begleitung, an welchen sich seine Kunst versucht. Das Bild des Apollodor dagegen war das eines einzelnen Individuums, und mochte sich in demselben auch jener Charakter der sich selbst zürnenden Unzufriedenheit bis in das Einzelnste aussprechen: ein Portrait musste es immer bleiben. Bei der sterbenden Iokaste blieb allerdings die Bestimmung der Form weit mehr dem freien Ermessen des Künstlers überlassen; dagegen war hier nicht eine bestimmte Leidenschaft in den durch sie nothwendig bedingten Aeusserungen darzustellen, sondern ein Leiden, ein Schmerz in einem besonderen, bestimmten Falle. Welcher Mittel bediente sich nun der
397 Künstler zur Erreichung dieses Zweckes? Leider lassen uns die Alten hier über die wesentlichsten Punkte ohne Antwort. Nur eine Besonderheit der Technik führen sie an: dass nemlich Silanion in das Erz, aus welchem er das Gesicht der Iokaste bildete, Silber mischte, um in der dadurch entstehenden Blässe des Metalls die Bleichheit des Todes wiederzugeben. Wir haben bei seinen Zeitgenossen das Bestreben gefunden, in der Behandlung des Marmors durch eine gesuchte Anwendung der Farbe mit der Erscheinung der Wirklichkeit zu wetteifern. Die Natur des Erzes musste ähnliche Versuche von vornherein auszuschliessen scheinen. Denn das Einsetzen der Augen, der Lippen u. s. w. aus verschiedenem Metall oder anderen Stoffen, darf hier nicht in Betracht kommen: es erweist sich schon darum als auf einen durchaus verschiedenen Zweck berechnet, weil es nur bei solchen Theilen Anwendung findet, welche auch in der Wirklichkeit nicht etwa nur in der Farbe, sondern in ihrem ganzen Wesen sich von der übrigen Masse des Körpers bestimmt unterscheiden. Das Verfahren des Silanion erscheint demnach als ein durchaus neues Wagstück, welches nur in einer ganz bestimmten Absicht, nemlich um Illusion zu bewirken, unternommen sein konnte. Diese Absicht aber ist für die Beurtheilung der Grundanschauung, von welcher der Künstler in seinem Wirken ausging, von entscheidender Bedeutung; denn sie lehrt uns, dass auch die Kunst des Silanion, wie die der meisten Künstler seiner Zeit, nicht sowohl auf einem tiefen Verständniss des inneren Wesens der Dinge, als auf der Beobachtung ihrer äusseren Erscheinung beruhte und aus dieser fast ausschliesslich ihre Nahrung zog. Wenn wir also an dem Anfange unserer Untersuchung die Frage stellten, ob sich zwischen Silanion als Autodidakten und Lysipp nicht bestimmte Analogien nachweisen liessen, so wird es nicht nöthig sein, die gewonnenen Resultate nochmals im Einzelnen durchzugehen, um eine solche Verwandtschaft wenigstens in den allgemeinen Grundanschauungen anzuerkennen. Nur kann es uns eben

so wenig verborgen bleiben, dass beide in ihrer besonderen Entwickelung sich wieder vielfältig von einander trennen. Lysipp als ein Glied der argivisch-sikyonischen Schule bleibt vor allem auf die formelle Seite der künstlerischen Darstellung bedacht, während Silanion sich in soweit der Richtung seiner Landsleute anschliesst, als er auf die geistige Bedeutung des darzustellenden Gegenstandes seine besondere Aufmerksamkeit lenkt, wenn auch freilich nur in soweit, 398 als dieselbe sich in ihren Aeusserungen an bestimmten Charakteren oder Handlungen durch eine scharfe Beobachtung erfassen lässt.

Zeuxiades,

nach Plinius (34, 51) Schüler des Silanion. Wenn wir schon oben als sein Werk ein Bildniss des Redners Hyperides († 114, 3) betrachteten, so geschah es auf Grund der folgenden Inschrift, welche Spon (Misc. p. 138) in der Villa Mattei zu Rom sah:

ΥΠΕΡΙΔΗΣ ΡΗΤΩΡ
ΤΕΥΣΙΑΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6118. Denn wie schon Visconti (Icon. gr. I, p. 272) bemerkt hat, kann nicht gezweifelt werden, dass hier der Name des Zeuxiades unrichtig gelesen ist. Dass die Inschrift erst aus römischer Zeit ist, ergiebt sich aus der Vergleichung der ähnlichen des Sthennis, Kalamis u. a.

Apollodor,

von welchem unter Silanion gesprochen wurde, ist wahrscheinlich derselbe, welcher von Plinius (34, 86) als Bildner von Philosophenstatuen angeführt wird. Ross (Kunstbl. 1840, N. 12) wollte ihn in die Zeit des voreuklidischen Alphabetes setzen, weil er auf ihn ein auf der Akropolis gefundenes Inschriftenfragment beziehen zu müssen glaubte:

. . . .
. . . .
. ΠΟLLΟΔΟΡΟΣ
Η ΒΟΥΛΗ
ΛΕΠΕΔΟΝΑΙΜ

Doch bemerkt Stephani (Rhein. Mus. N. F. IV, S. 18), dass kein hinlänglicher Grund vorhanden sei, um zu dem Namen des Apollodor ein ἐποίησεν zu ergänzen.

Polykrates.

Unter den Künstlern, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Betende gebildet, nennt Plinius (34, 91) auch den Polykrates. Nach Athen und in diese Periode scheint er wegen der folgenden von Spon (Misc. p. 135) in der Villa Mattei copirten Inschrift zu gehören, welche sich auf ein Bildniss des Timotheos († 106, 3) bezieht:

ΤΙΜΟΘΕΟΣΑΘΗΝ 399
ΠΟΛΥΚΡ . . .

C. I. Gr. n. 6117. Denn dass in der zweiten Zeile ein Künstler genannt war, lehren die verwandten Inschriften des Sthennis, Kalamis u. a.

Kalliades.

Nach Tatian (c. Gr. 55, p. 120) machte er eine Statue der Hetaere Neaera, wahrscheinlich derselben, gegen welche um Ol. 110 die dem Demosthenes beigelegte Rede gehalten ward. Vielleicht ist dieser Künstler identisch mit Kal-

lides, welchen Plinius (34, 85) unter den ganz tüchtigen, aber durch keines ihrer Werke besonders ausgezeichneten Erzbildnern anführt.

Polyeuktos.

Sein Werk war die eherne Statue, welche die Athener dem Demosthenes auf den Antrag seines Schwestersohnes Demochares Ol. 125, 1 errichteten: Pseud. Plut. Vit. X orat. vgl. Demosth. c. 30 und Paus. I, 8, 2; über das Jahr der Aufstellung Clinton fasti s. Ol. 125, 1. Dass wir wahrscheinlich eine Copie dieses Werkes in der vortrefflichen vaticanischen Statue besitzen, hat Wagner (Ann. 1836, p. 159 sqq.) nachgewiesen. Denn auch in ihr scheinen die jetzt restaurirten Hände ursprünglich gefaltet gewesen zu sein, wie es von dem Original ausdrücklich berichtet wird. Dieses selbst, oder eine andere Copie, scheint auch Christodor (ekphr. S. 23 sqq.) als im Gymnasium des Zeuxipp in Constantinopel aufgestellt zu beschreiben, wohin es in späterer Zeit, wie so viele andere Kunstwerke, aus Athen versetzt sein konnte: vgl. Jahn in d. Ztschr. f. Altw. 1844, S. 238.

Thymilos.

Von diesem Künstler führt Pausanias (I, 20, 1) einen Eros und einen Dionysos an, welche zusammen mit dem berühmten Satyr des Praxiteles in der Dreifussstrasse zu Athen aufgestellt waren; weshalb wir die beiden Künstler wohl für Zeitgenossen halten dürfen.

Lokros.

Im Arestempel zu Athen stand unter anderen Werken, welche sämmtlich der besten Zeit der attischen Kunst angehören, eine Athene von der Hand des Lokros aus Paros: Paus. I, 8, 4.

400 Telesias

aus Athen hatte nach Philochorus die neun Ellen hohen Bilder des Poseidon und der Amphitrite auf der Insel Tenos gemacht. Er muss also früher als dieser Schriftsteller, welcher ein Schüler des Eratosthenes war, gelebt haben: Clem. Alex. Protr. p. 14 Sylb.

Exekestos.

Er ist durch die Inschrift einer beim Erechtheum gefundenen Basis bekannt geworden, welche ein der Athene Polias geweihtes Geschenk trug:

. ΔΩΝΑΓΟΛΛοΔΩΡΟΥΦΡΕαρριος
ΑΘΗΝΑΙ ΓΟΛΙΑΔΙ ΑΝΕΘΗχεν
ΕΞΗΚΕΣΤΟΣ ΕΓΟΗΣΕΝ

Ross (Kunstbl. 1840, S. 66) setzt die Inschrift nach palaeographischen Merkzeichen zwischen die 105te und 115te Olympiade. Den Namen des Künstlers giebt er als vollständig erhalten, während Schöll (Mitth. S. 128) nur ΕΞΗΚΕ . . . . Σ las, und zur Ausfüllung der Lücke mehr als drei Buchstaben verlangt, wonach Exekestides herzustellen sein würde.

Strabax.

Vor der Westseite des Parthenon hat man eine Basis mit folgender Inschrift gefunden:

Η ΒΟΥΛΗΕΞΑΡΕΙΟΥ
ΠΑΓΟΥΣΑΜΙΠΠΟΝ ΜΟ
ΛΟΣΣΟΥ ΗΛΕΙΟΝ

Auf der Oberfläche des Steines sieht man die Fusstapfen einer stehenden bronzenen Statue in Lebensgrösse, und am linken Rande der Oberfläche sind die Worte eingegraben:

ΣΤΡΑΒΑΞ ΕΠΟΗΣΕΝ

Ross (Arch. Zeit. 1844, S. 244) setzt diese Inschrift in die Mitte des vierten Jahrhunderts.

Polymnestos und Kenchramis.

Etwa aus derselben Zeit ist folgendes auf der Akropolis gefundene Inschriftenfragment:

ΠΟΛΥΜΝΗΣΤΟΣ ΚΕΝ
ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Ross (Ann. dell' Inst. 1840, p. 83) ergänzt den zweiten Namen *Κένχραμις* und hält diesen für den Künstler, welchen Plinius (34, 87) unter den Philosophenbildnern anführt. Zwar scheint Stephani (Rh. Mus. N. F. IV, S. 24) diese Ergänzung wegen des Ν anstatt Γ für eine attische Inschrift dieser Zeit zu gewagt. Doch lässt sich schwer ein anderer passender Name finden: der vorgeschlagene *Κέντωρ* wenigstens ist von einer gänzlich unbekannten Form. 401

Nikomachos.

Sein Name findet sich auf einer bei dem Tempel der Athene Polias entdeckten fragmentirten Basis:

Ο
Η Σ
Ν Ο Σ

ΡΩΙ
ΕΣΑΦΗΣΔΗΛΟΙ
ΑΔΕΚΑΙΝΟΥΣ
ΕΙΠΑΡΑΠΑΣΙΣΑΦΗΣ
ΑΝΗΔΕΜΕΜΟΙΡΑ
ΑΕΝΕΙΣΝΑΟΝΠΕΡΙΚΑΛΛΕ
ΠΑΛΛΑΔΟΣΑΓΝΗΣ
ΠΟΝΟΝΟΥΚΑΚΛΕΑΤΟΝΔΕ
ΕΛΑΤΡΕΥΣΑΘΕΑΙ

ΝΙΚΟΜΑΧΟΣ ΕΠΟΗΣΕΝ

Ross Kunstbl. 1840, S. 48; Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 25; Schöll Mitth. S. 128. Die Schriftzüge deuten nach Ross auf das Ende des vierten oder den Anfang des dritten Jahrhunderts v. Chr. Diesen Nikomachos mit dem bekannten Maler in Verbindung zu setzen, was Ross freilich kaum selbst für statthaft erklärt, geht auch deshalb nicht an, weil derselbe Thebaner war.

Demodoros.

Eine kleine Säule in den Propylaeen, welche einst ein Weihgeschenk trug, hat an der Stelle, wo gewöhnlich die Künstlernamen stehen, folgende Inschrift:

ΔΗΜΟΔΩΡΟΣ ΜΕΛΙΤΕυς

Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 25.

Fragmentirte Künstlernamen,

welche in diese Zeit zu gehören scheinen, finden sich auf athenischen Inschriften bei den Propylaeen:

402 ΦΙΛΟΜΗΛΟΣΦΙΛΙΠΠΙΔΟ
ΠΠΙΔΟΠΑΙΑΝΙΕΥΣΑΝΕΘΗΚΕ

ΟΔΗΜΟΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΝ
ΑΘΗΝΟΔΩΡΟΥ
ΑΡΕΤΗΣ ΕΝΕΚΑ

ΣΕΠΟΗΣΕ

ebendaselbst:

ΑΡΙΣΤΟΦΩΝ ΛΥΣΙΝΟΥ
ΕΙΡΕΣΙΔΗΣΑΣΚΛΗΠΙΩΙ
ΣΦΙΛΟΚΛΕΟΥΣΞΥΠΕΤΑΙΟΝΟΣ

Stephani a. a. O., S. 37—38.

Ob in der Inschrift eines Weihgeschenkes aus Ol. 110, 3 (C. I. Gr. n. 251) ein Künstlername versteckt ist, muss zweifelhaft gelassen werden.

Sikyon und die Schule des Lysipp.

Sikyon, seit alter Zeit ein Hauptsitz der plastischen Kunst, aber in der vorhergehenden Periode durch das benachbarte Argos verdunkelt, hatte durch Lysipp seinen Ruhm neu begründet. Dass es denselben für längere Zeit bewahrte, verdankt es eben diesem Künstler, welcher nicht nur das Haupt einer Schule, sondern auch einer Familie ist, die in dem kurzen Verlaufe zweier Generationen ausser ihm noch vier Glieder von anerkanntem Rufe aufzuweisen hat. Wir nennen zuerst:

Lysistratos,

seinen Bruder, von welchem wir doch annehmen dürfen, dass er Künstler erst durch Lysipp geworden sei, nachdem dieser vom Handwerk zur Kunst sich emporgearbeitet hatte. Mit diesem zusammen nennt ihn Plinius[1]) unter den Künstlern der 113ten Olympiade. Von seinen Werken führt nur Tatian[2]) ein einziges an, die Statue der Melanippe, wie der neueste Herausgeber, Otto, vermuthet, der Geliebten des Poseidon[3]), welche hier nur ironisch *σοφή* genannt werde. — Wichtiger ist, was Plinius[4]) von Lysistratos erzählt. Nachdem er 403 nemlich über die Erfindungen des Butades (denn diese Schreibung des Namens ziehe ich nach Einsicht der neuen Ausgabe des Plinius von Sillig der früher angenommenen Dibutades vor), über die Anfänge der Plastik, die prostypa und ectypa, berichtet hat, fährt er fort: „Das Bild eines Menschen aber drückte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos ab, Lysipp's Bruder aus Sikyon, den wir bereits erwähnten; und seine Erfindung ist es, einen Ausguss von Wachs aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu retouchiren (emendare). Er machte es auch zum Hauptzwecke, die Aehnlichkeit in allen Einzelnheiten (similitudines) wiederzugeben, während man früher bestrebt war, so schön als möglich zu bilden. Derselbe erfand ferner, von Bildwerken Abgüsse zu nehmen; und die Sache fand eine solche Aufnahme, dass nachher keine Statuen oder Bildsäulen ohne Thon gemacht wurden. Woraus erhellt, dass diese Kennt-

---

1) 34, 51. 2) c. Gr. 54, p. 117. 3) Vgl. Inst. orat. ad gentt. c. 2. 4) 35, 153.

niss älter gewesen, als die des Erzgusses." Hierauf folgen bei Plinius die Nachrichten über die alten Plasten Damophilos und Gorgasos. Diesen ganzen Zusammenhang anzugeben, schien nothwendig, um zu zeigen, dass die drei letzten wörtlich angeführten Sätze (von: „derselbe erfand ferner" an) sich nicht auf Lysistratos beziehen können. Denn wie darf man aus der Erfindung eines Zeitgenossen Alexanders etwas über das Alter der Plastik und des Erzgusses folgern? Wie öfter bei Plinius, so scheint auch hier die ganze Stelle über Lysistratos zuerst als Nachtrag an den Rand, und später ohne Rücksicht auf den Zusammenhang an einer falschen Stelle in den Text gesetzt worden zu sein. Die Erfindung des Gypsformens über Bildwerke fällt dadurch dem Butades zu, welcher sie zuerst zur Darstellung seiner prostypa und ectypa benutzen mochte; von da aber erscheint ihre Anwendung auf den Erzguss als eine durchaus naturgemässe Entwickelung. Was endlich als von Lysistratos gesagt übrig bleibt, giebt nun einen vollkommen klaren und abgerundeten Sinn.

Wir haben in der Kunst des Lysipp das Streben nach Wahrheit der äusseren Erscheinung gefunden. Stand dasselbe aber nicht vereinzelt, sondern war es in der gesammten Richtung des Zeitgeistes begründet, so kann es uns keineswegs überraschen, wenn einmal ein Künstler von diesem Strome sich bis zum Extreme fortreissen lässt, und ein vollkommenes Werk gerade dadurch zu liefern vermeint, dass er uns nur ein möglichst vollkommenes Abbild der Aussenseite der Dinge darbietet. Dieses Extrem ist durch das Verfahren des Lysistratos gegeben. Denn wenn auch Plinius von einem Nachbessern (emendare) des über der Natur geformten Ausgusses spricht, so kann dasselbe, sofern die erste Arbeit überhaupt einen Zweck haben soll, doch nur bei Einzelnheiten in Betracht kommen, nicht auf ein vollständiges Durcharbeiten der gesammten Formen ausgedehnt werden. In dieser Weise aber die Formen der Wirklichkeit unvermittelt in ein Kunstwerk zu übertragen, das, müssen wir behaupten, widerspricht dem Wesen der Kunst selbst. Denn ein Kunstwerk kann überhaupt nur entstehen durch den schaffenden Geist des Künstlers. Freilich kann es scheinen, dass im Portrait der Künstler zunächst nur das in der Wirklichkeit Gegebene ohne Zuthat seines eigenen Geistes zur Darstellung zu bringen habe. Aber wie wir im Leben den Menschen nicht als ein anatomisch-physiologisches Präparat betrachten, sondern in den Formen des Körpers eine bestimmte, mit Leben und Geist begabte Persönlichkeit erkennen wollen, so machen wir auch an das Kunstwerk dieselben Ansprüche. Unter diesem Gesichtspunkte ist also die künstlerische Gestaltung der Form nicht eine reine Nachbildung dessen, was die Wirklichkeit zufällig darbietet, und darum etwas ihr Untergeordnetes, Geringeres; sondern sie hat ihre selbständige Geltung und Berechtigung neben der natürlichen Form. Da aber die Kunst nicht in Fleisch und Blut, sondern in einem unbelebten Stoffe bildet, so kann der Künstler Leben nur dadurch darstellen, dass er das Bild der darzustellenden, mit Leben und Geist begabten Personen in seinen eigenen Geist aufnimmt und es aus demselben wiederschafft in einem gegebenen Stoffe und nach den Gesetzen des Stoffes, in welchem er bildet. So kann und muss allerdings das Portrait in seiner höchsten Auffassung in einem gewissen Sinne ein Ideal werden, das Ideal der einen dargestellten Person, indem der Künstler in sein Werk nur die

404

einfachsten Grundformen aus der Natur herübernimmt, und nur solche, in welchen sich der tiefere Organismus, die ursprüngliche geistige Anlage, das innere geistige Wesen in vollster Schärfe offenbart, alle Nebendinge aber, unbekümmert um eine kleinliche Nachahmung der Wirklichkeit, nur zum Zwecke einer har-
405 monischen Durchbildung jener Grundformen frei hinzuschafft. Beispiele einer solchen Auffassung liefert uns die griechische Kunst in genügender Zahl, unter anderen die Bildnisse des Perikles, den unter dem Namen des Aeschylos bekannten Kopf, welche, so zu sagen, geläutert von allen Schlacken des Irdischen, wie einem höher, als wir, begabten Geschlechte entsprossen erscheinen. Von solchen Portraits gilt zunächst, was Plinius sagt: man sei früher bestrebt gewesen, sie so schön als möglich zu bilden; oder an einer anderen Stelle[1]: in ihnen erscheinen edle Männer noch edler. Doch soll damit einer individuelleren Auffassung, wie sie uns z. B. im Bilde des Demosthenes entgegentritt, keineswegs ihre Berechtigung abgesprochen werden. Denn wenn auch in dem genannten Bilde das Verbissene, Gekniffene auf der einen ganzen Seite des Gesichts, welches an lysippische argutiae wie unwillkürlich erinnert, als ein Ausfluss des Strebens nach einer mehr äusseren Wahrheit betrachtet werden muss, so erscheint doch die ganze Behandlung der Form immer noch als dem künstlerischen Gedanken untergeordnet. Der Künstler ahmt nicht die Natur in allen ihren Einzelnheiten nach, sondern er wählt unter ihnen nur diejenigen aus, welche, wenn auch nicht ursprünglich durch den ganzen Organismus begründet, doch durch die geistige Thätigkeit der darzustellenden Person zu einer festen, bleibenden Form gelangt sind und sich dadurch zur Charakteristik dieses Geistes besonders eignen. Hier also steht der Künstler noch immer mit der schaffenden Natur auf gleicher Stufe, insofern beide die Formen nach einem und demselben Gesetze bilden und der Künstler nur da das Einzelne von der Natur entlehnt, wo diese etwas seinem eigenen Zwecke gemäss bereits vorgebildet hat. Die Form an sich ist aber hier keineswegs Zweck, sondern nur das Mittel zur Darstellung eines über ihr stehenden, sie beherrschenden Gedankens. Dieses Verhältniss nun gestaltet sich durchaus um, sobald ein reiner, mehr oder minder nachgebesserter Abdruck der Natur das Kunstwerk ersetzen, oder eigentlich noch übertreffen soll, insofern von der Voraussetzung ausgegangen wird, dass die Natur eine vollkommnere Bildnerin ihrer eigenen Geschöpfe sein müsse,
406 als die Kunst. Hier ordnet sich der Künstler der Natur oder richtiger der Wirklichkeit nicht nur unter, sondern er verzichtet überhaupt gänzlich auf seine Selbständigkeit. Allein der Abdruck liefert, materiell betrachtet, nur ein Abbild der Oberfläche des Körpers. Der Stoff aber, aus welchem dieselbe in der Wirklichkeit gebildet wird, die Haut, besitzt an sich keine feste selbständige Form, sondern nur die Fähigkeit, sich denjenigen Formen, welche sie umschliesst, anzupassen und anzuschmiegen. Eben so wenig hat sie an der Thätigkeit derjenigen Theile, welche Leben und Bewegung bewirken, einen selbständigen, positiven Antheil, sondern verhält sich zu derselben neutral oder gar negativ, indem sie jeder bewegenden Kraft, d. h. jedem Muskel, hinlängliche Freiheit der Bewegung gewährt, aber sie doch gewisse Kreise zu überschreiten ver-

[1] 34, 74.

hindert. Diese ihre Function und Bedeutung allein ist es, in welcher sie von der Kunst berücksichtigt und behandelt zu werden verdient. Einen bei weitem grösseren Anspruch aber macht sie in dem über der Natur geformten Abgusse. Hier erscheinen alle Zufälligkeiten, und, weil sie ohne Bedeutung für Geist und Handeln der dargestellten Person sind, müssen sie in dem leblosen Stoffe weit unangenehmer und hässlicher wirken, als im Leben, wo sie im Flusse der Bewegung sich der Aufmerksamkeit mehr entziehen. Hier zeigen sich ferner eine Menge von Einzelnheiten, welche, ich möchte kaum sagen, für den animalischen Lebensprocess, sondern allein für das Vegetiren des Körpers Bedeutung haben. Da diese aber wesentlich durch den Stoff, die Fügung und Zusammensetzung, die Textur desselben bedingt sind, so müssen sie, in einen anderen Stoff und in eine feste Form übertragen, einen von der Wirklichkeit sehr verschiedenen Eindruck hervorbringen. Wir erblicken im Abdrucke die Oberfläche des Körpers in Erstarrung und in Folge dessen Leben und Bewegung aller übrigen Theile gehemmt und ertödtet. Weit entfernt also, uns ein getreues und wahres Bild der vollen Persönlichkeit zu gewähren, bietet uns der Abdruck nichts als ein Abbild der Hülle derselben in ihrer äusserlichsten physischen Beschaffenheit ohne Geist und Leben. Die künstlerischen Forderungen höherer Art bleiben daher sämmtlich unbefriedigt, und an die Stelle einer höheren Naturwahrheit tritt nichts, als was Plinius als Eigenthümlichkeit des Lysistratos hervorhebt: similitudines, eine Aehnlichkeit in den Einzelnheiten der äusseren Erscheinung, welche nur dem niederen Sinne als ein Verdienst erscheinen kann[1]). 407

Wir haben demnach die Bestrebungen des Lysistratos nicht anders als verfehlt nennen können. Dieses strenge Urtheil dürfen wir indessen vom geschichtlichen Standpunkte aus einigermassen mildern. Ich möchte es eine historische Nothwendigkeit nennen, dass sich die Richtung dieser ganzen Epoche auf äussere Wahrheit einmal bis zu ihrem Endpunkte entwickeln musste, um das Gefährliche derselben klar erkennen zu lassen. Diesen Versuch wagte Lysistratos; wohl aber ist es möglich, dass er es bei dem Versuche bewenden liess. Wenigstens finden wir keine Spuren, dass man weiter an dem Gedanken festgehalten habe, einen Abklatsch der Natur an die Stelle der Kunstwerke setzen zu wollen. Wohl aber scheint die Erfindung des Abformens über dem Leben in anderer Beziehung einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt zu haben. In der folgenden Zeit, in welcher die Gymnastik die hohe Bedeutung verlor, welche sie früher für das gesammte Leben der Hellenen, und namentlich für die bildende Kunst gehabt hatte, war nun ein neues Hülfsmittel für das Studium des menschlichen Körpers gegeben, zwar nur ein schwacher Ersatz für das wirkliche, bewegte Leben; aber doch ein Ersatz, welcher der weniger aus lebendiger Phantasie, als aus ruhiger, allseitiger Ueberlegung schaffenden Kunst der folgenden Epoche wesentlich förderlich sein musste. Namentlich möchte es

[1]) Richtig bemerkt A. W. v. Schlegel (Sämmtl. W. IX, S. 161) über einige moderne, mit Hülfe des Abformens entstandene Büsten: „Freilich bekommt bei dieser widerwärtigen Operation der Mund etwas Gekniffenes, die ganze Miene wird peinlich, die fleischigen Partien werden platt gedrückt u. s. w., so dass bei dem Nacharbeiten Leben und Bewegung gleichsam nur wie eine Schminke auf die todte Masse aufgetragen werden muss."

noch einmal eine besondere Untersuchung verdienen, ob nicht manche Erscheinungen der eigenthümlich römischen Kunst aus solchen Studien sich erklären liessen, ob nicht vor allem die römische Portraitbildung am einfachsten auf eine durch solche Studien bedingte Naturanschauung zurückzuführen sei.

Daïppos,

Sohn und Schüler des Lysipp, und deshalb von Plinius unter den Künstlern 408 der 121sten Olympiade angeführt: 34, 51. Die Schreibung des Namens Daïppos steht durch zweimalige Erwähnung bei Pausanias, sowie dadurch fest, dass er bei Plinius (34, 87) in der alphabetischen Aufzählung der Künstler unter dem Buchstaben D erscheint. Wenn daher bei dem Letzteren an zwei anderen Stellen (§ 51 u. 66) sich auch in den besten Handschriften Laïppus findet, obwohl an einen verschiedenen Künstler zu denken kein Grund vorliegt, so müssen wir wohl mit Sillig ein Versehen des Plinius annehmen, welcher beim Excerpiren aus dem Griechischen die Initialen Δ und Λ verwechseln mochte. — Zu Olympia befanden sich von ihm die Statuen des Kallon, Sohnes des Harmodios, welcher im Faustkampfe der Knaben, und des Nikandros, ebenfalls aus Elis, welcher im Doppellauf zu Olympia und auch anderwärts gesiegt hatte: Paus. VI, 12, 6; 16, 5. Ausserdem nennt nur noch Plinius (34, 87) ein Werk und zwar mit einem griechischen Namen, über dessen Schreibung man früher schwankender Meinung war: die Lesarten perlaomenon, perlayomenon schienen auf paralyomenon zu führen, und wenn auch die Figur eines von Gicht oder Schlag Gelähmten ein sehr eigenthümlicher Vorwurf für eine Kunstdarstellung ist, so würde doch in dieser Epoche der Kunst daran kein Anstoss zu nehmen sein. Die Lesart der Bamberger Handschrift pexomenon führt indessen bestimmt auf die Vulgate perixyomenon zurück, unter welcher Benennung Plinius noch kurz vorher (§ 86) auch ein Werk des Antignotos anführt. Wir haben also einen Athleten mit der Striegel, einen destringens se, den man vielleicht nicht Apoxyomenos nannte, um ihn von dem verwandten Werke des Lysipp besser unterscheiden zu können.

Boedas,

ebenfalls Sohn und Schüler des Lysipp: Plin. 34, 66. Die frühere Schreibung Bedas ist aus den besten Handschriften verbessert. Wir kennen von ihm nur ein einziges Werk, einen Betenden: Plin. 34, 73. Die Behauptung, dass derselbe in dem betenden Knaben des Berliner Museums uns erhalten sei, entbehrt einer positiven Begründung. Den Bedas, welchen Vitruv (III, praef. § 2) unter denjenigen Künstlern nennt, welchen zu grösserer Berühmtheit nicht die Tüchtigkeit, sondern das Glück gemangelt habe, dürfen wir mit dem Sohne des Lysipp nicht verwechseln, da er ausdrücklich Byzantier genannt wird.

409 Euthykrates,

der dritte, und nach Plinius (34, 66) der bedeutendste der Söhne und Schüler Lysipp's, aber im Charakter von ihm verschieden: denn „er wollte seinen Vater mehr in der Beharrlichkeit, als in der Eleganz nachahmen, und lieber in einer ernsten, als anmuthigen Richtung gefallen“ (constantiam potius imitatus patris quam elegantiam, austero maluit genere quam iucundo placere). In der hierauf folgenden Anführung seiner Werke herrscht leider einige Verwirrung, die manche Einzelnheiten schwankend erscheinen lassen muss. Zuerst nennt Plinius einen Herakles zu Delphi und einen Alexander; sodann (nach der früheren Lesart)

Thespin venatorem et Thespiadas, proelium equestre; doch bietet hier die Bamberger Handschrift Thespis, was auf Thespiis führt, und lässt Thespiadas ganz weg, weshalb wir es als ein Glossem betrachten dürfen. So bleibt: zu Thespiae ein Jäger und ein Reitertreffen; von welcher Art, wird nicht näher angegeben. Es folgen (ebenfalls nach der Vulgate): simulacrum Trophonii ad oraculum, quadrigas Medeae complures, equum cum fiscinis, canes venantium. Hier ist zuerst aus der Bamberger Handschrift nach simulacrum hinzuzufügen: ipsum. Dass durch diesen Zusatz das eigentliche Tempelbild bezeichnet werden solle, wie Sillig in seiner neuen Ausgabe des Plinius meint, muss deshalb zweifelhaft erscheinen, weil dieses von Pausanias (IX, 39, 4) ein Werk des Praxiteles genannt wird. Es soll also wohl nur betont werden, dass das Bild den Trophonios selbst, nicht eine andere bei seinem Orakel mit einer Statue geehrte Person darstellte. Die Schwierigkeiten, welche Medeae der Erklärung bietet, fallen weg, indem die Bamberger Handschrift dieses Wort auslässt. Es konnte, wie Sillig meint, aus einem Glossem Lebadeae, wie v. Jan, aus in aede eius (medei in einer Vossischen Handschrift aus in ede ei') entstanden sein. Was wir endlich unter dem equus cum fiscinis, einem Pferde mit Körben, oder, wie ein Theil der Handschriften cum fucinis, mit Gabeln, zu denken haben, vermag ich nicht anzugeben. Dass der Zusatz von irgend einem Parergon hergenommen und nur bestimmt sei, das Pferd dadurch, als durch einen Beinamen, näher zu bezeichnen, wie Sillig vermuthet, ist allerdings möglich; aber die Schwierigkeit selbst wird dadurch eigentlich nicht gelöst. — Ausser Plinius nennt nur Tatian (c. Graec. 52, p. 114 Worth) noch Werke des Euthykrates, nemlich die Statuen der Dichterinnen Anyte, der Mnesiarchis aus Ephesos, der Thalarchis aus Argos, und endlich Panteuchis συλλαμβάνουσαν ἐκ φθορέως (ein erotisches Symplegma?). — Bemerkungen der Alten über den Charakter dieser Bildwerke fehlen uns gänzlich; und wir vermögen deshalb nicht nachzuweisen, in welchen besonderen Eigenthümlichkeiten das zu Anfang mitgetheilte Urtheil des Plinius begründet ist. Wie es dasteht, scheint anzunehmen, das Euthykrates im Ernste der Auffassung und vielleicht auch in den strengeren, breiteren Proportionen sich mehr der älteren Kunstschule von Argos und Sikyon angeschlossen habe. Dieses wird noch wahrscheinlicher durch das Urtheil, welches Plinius unmittelbar nachher über den folgenden Künstler fällt: 410

Tisikrates

„aus Sikyon war zwar Schüler des Euthykrates, stand aber der Sekte des Lysipp näher (Lysippi sectae propior), so dass mehrere seiner Werke kaum davon zu unterscheiden waren, wie sein Thebanischer Greis, der König Demetrios, Peukestes, der Leibwächter Alexanders des Grossen, würdig so grossen Ruhmes": Plin. 34, 67. Peukestes war wenigstens im Anfange der 116ten Olympiade noch am Leben[1]); Demetrios aber starb Ol. 124, 2, so dass sich die künstlerische Laufbahn des Tisikrates der seines Lehrers entsprechend von Ol. 115—124 erstrecken mochte. Plinius erwähnt ausserdem, dass auf ein Zweigespann von seiner Hand Piston eine Frau setzte; und nennt zugleich als Werke dieses sonst unbekannten Künstlers einen Ares und Hermes im Tempel der Concordia

[1]) Plut. Eum. 14; Diod. XIX, 48.

zu Rom: 34, 89. Endlich finden wir den Namen des Tisikrates auf einer bei Albano entdeckten Basis:

ΤΕΙΣΙΚΡΑΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6172. Aus dem Imperfectum sowie aus dem Material der Basis, einem albanischen Peperin, geht hervor, dass die Inschrift erst in römischer Zeit unter ein Werk des Tisikrates oder eine Copie desselben gesetzt wurde. Visconti [1]) wollte aus der oblongen Gestalt der Basis schliessen, dieselbe habe die Löwin getragen, welche Plinius erwähne; allein er verwechselte dabei Tisi-411 krates mit dem alten Amphikrates aus der Zeit der Pisistratiden. — Tisikrates, der Vater des Malers Arkesilas [2]), kann sehr wohl mit dem Bildhauer identisch sein.

Xenokrates,

nach Einigen Schüler des Tisikrates, nach Anderen des Euthykrates, übertraf beide durch die Menge seiner Werke und schrieb Bücher über seine Kunst: Plin. 34, 83. Aus denselben citirt Plinius ein Urtheil über Parrhasios; unter den Quellen des 34sten Buches aber eine Schrift über Toreutik. Dort und unter denen des 35sten Buches wird ausserdem noch ein Xenokrates, Sohn des Zeno, genannt, der vielleicht identisch mit dem Schriftsteller über Medicin ist, welchen Plinius im 33sten Buche benutzte. Als Bildhauer erwähnt einen Xenokrates auch Diogenes Laërtius IV, 15.

Wir kehren jetzt wieder zu den unmittelbaren Nachfolgern Lysipp's zurück:

Phanis,

wie aus der Bamberger Handschrift des Plinius (34, 80) für Phoenix hergestellt ist, von unbekanntem Vaterlande und Schüler des Lysipp. Für sein Werk hielt man früher die Statue des Faustkämpfers Epitherses, welcher auch von Pausanias (VI, 15, 6) erwähnt wird. Die Handschriften des Plinius führen aber auf epithyusan, eine opfernde Frau; und da ähnliche Darstellungen namentlich bei Plinius häufiger erwähnt werden, so ist kein Grund vorhanden, von dieser Lesart abzugehen.

Eutychides

aus Sikyon, Schüler des Lysipp (Paus. VI, 2, 7), und wohl deshalb von Plinius (34, 51) in die 121ste Olympiade gesetzt, womit übereinstimmt, dass er für Antiochia arbeitet: denn diese Stadt wurde laut der armenischen Uebersetzung des Eusebius [3]) Ol. 115, 4 unter dem Namen Antigoneia gegründet, Ol. 119, 3 aber von Seleukos erneuert und Antiochia genannt. Eutychides arbeitete in Erz und in Marmor, und wahrscheinlich ist auch der Maler dieses Namens, von welchem Plinius (35, 141) eine Victoria auf einem Zweigespann anführt, von dem Bildhauer nicht verschieden. Als Marmorwerk erwähnt Plinius (36, 34) 412 einen Dionysos, welcher unter den Monumenten des Asinus Pollio aufgestellt war; als Erzwerk aber (34, 78) die Statue des Eurotas, an welcher, wie man sagte, die Kunst noch flüssiger war, als der Fluss: ein Gedanke, welcher in einem Epigramme des Philippos [4]) noch weiter ausgesponnen ist [5]). Aus Erz war natürlich auch die Statue des Timosthenes aus Elis, welcher zu Olympia im Wettlauf der Knaben in unbekannter Olympiade gesiegt hatte: Paus. VI, 2, 7.

[1]) Op. var. II, 82. [2]) Plin. 35, 146. [3]) Vgl. Syncell. p. 218 B. C. [4]) Jacobs Anthol. XIII, p. 672. [5]) Vgl. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. 1850. II, S. 123.

Ungewiss ist das Material bei der Statue der Tyche, welche er für die Syrier am Orontes (d. i. die Antiochener) gemacht hatte, und welche von diesen in hohen Ehren gehalten wurde: Paus. l. l. Eine sehr schöne und gewiss richtige Vermuthung über dieses Werk hat O. Müller[1]) aufgestellt, indem er die Tyche für die Stadtgöttin von Antiochia erklärte, von welcher uns auf Münzen und in statuarischen Werken zahlreiche Nachbildungen erhalten sind[2]). Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen und zu ihren Füssen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flussgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, dass die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fuss ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Aehren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen liessen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber desselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuss und die Freude daran irgend jemand verbittern zu wollen. Doch aber muss ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer 413 Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, lässt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äusseren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen muss. Durch dieses Urtheil soll, wie gesagt, dem Verdienst des Eutychides kein Abbruch geschehen; aber ausgesprochen musste es werden, um den Wechsel der Zeiten, die durchaus veränderte Anschauungsweise zu bezeichnen, welche auch da, wo zu einer erhabeneren, geistigeren Auffassung noch Gelegenheit gegeben war, dem Gefälligen und Anmuthigen überall eine bevorzugte Geltung einräumte. Wir durften dieses hervorzuheben um so weniger unterlassen, als gerade dieses Werk, weil es, wenn auch nur in Copien noch erhalten, besonders geeignet erscheinen muss, auch auf die unmittelbar vorhergehende Zeit ein bestimmteres Licht zu werfen, und namentlich das Wesen der Eleganz, das iucundum genus bei Lysipp in seiner concreteren für den äusseren Sinn fasslichen Gestaltung uns vor Augen zu führen. — Wie aber bei der Tyche die alte

[1]) Diss. Antioch. I, 14. [2]) Namentlich eine Statue im Vatican: PCl. III, t. 46; vgl. Müller u. Oest. Denkm. I, Taf. 49.

Strenge der Haltung einer anmuthigen Sorglosigkeit Platz gemacht hatte, so bewunderte das Alterthum an dem Eurotas die Weichheit, ja Flüssigkeit der Behandlung, durch welche Eutychides die Natur des feuchten Elementes noch überboten zu haben schien. Wir haben hier wieder einen jener epigrammatischen, auf eine bestimmte Spitze berechneten Lobsprüche vor uns. Dies kann uns indessen nicht hindern zu fragen, wodurch derselbe gerechtfertigt sein mochte. Wir dürfen nicht etwa an eine besondere Weichheit in der Behandlung des Fleisches, der Oberfläche des Körpers denken, einer solchen, wie sie in dem Symplegma des Kephisodot ihre Bewunderer fand; denn dieser Behand-
414 lung bequemt sich das Erz nicht in derselben Weise an, wie der Marmor. Es sei mir daher erlaubt, vielmehr eine Erklärung durch die Hinweisung auf einige andere Bildwerke zu versuchen, deren Vergleichung vielleicht, aber doch nur auf den ersten Blick, fernliegend erscheinen mag: nemlich zwei Panther des vaticanischen Museums, Thiere aus dem Katzengeschlechte, an welchen nicht die Stärke und Tragfähigkeit des Knochen- und Muskelbaues, das Feste der Form, sondern die elastische Weichheit, welche einer Fixirung der Form gerade zu widersprechen scheint, die am meisten hervortretende charakteristische Eigenschaft bildet. Sie liegen da, man möchte sagen, wie hingegossen; und die Wirkung erscheint um so grösser, wenn wir bedenken, dass die Arbeit in dem härtesten, sprödesten Stoffe, in Granit, ausgeführt ist. Von einer nach Illusion strebenden Behandlung des Details der Oberfläche kann in diesem Stoffe am allerwenigsten die Rede sein: die Weichheit liegt also lediglich in der Fügung, in der Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit jedes einzelnen Gliedes. Wenden wir jetzt dasselbe Bildungsprincip auf die Darstellung eines Flussgottes an, so springt es in die Augen, was den Alten zu einer witzigen Vergleichung der Flüssigkeit des Kunstwerkes und des Flusses Veranlassung bot: es war das Hinfliessen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, das Gelöste, aller Spannung Entbehrende jeder Bewegung, was in dem harten Stoffe gebunden die Bewunderung der Menge hervorrief, so recht der Gegensatz dessen, was die strenge Bildung des Körpers in den Gymnasien erstrebte.

Kehren wir jetzt wieder zu dem Künstler zurück, welcher diesen Eurotas und die Tyche geschaffen hatte, so ergiebt sich für ihn durch diese Werke eine sehr bestimmte Stellung in der sikyonischen Schule. Wir finden eine naturgemässe Entwickelung derjenigen Bestrebungen Lysipp's, welche den Ernst und die Strenge der älteren Kunst mit Eleganz und Leichtigkeit zu vertauschen bezweckten. Ob und wie weit dasselbe auch hinsichtlich der äusseren Behandlung behauptet werden darf, insofern auch darin die Künstler dieser Zeit sich der sinnlichen Wahrheit der Natur zu nähern suchten, vermögen wir nicht zu entscheiden. Auf jeden Fall indessen scheint die charakteristische Eigenthümlichkeit des Eutychides weniger hierin gesucht werden zu müssen, als in der
415 Composition, in einer Verbindung der Theile, welche dadurch, dass sie die dargestellte Person frei von allem Zwange und von aller Anstrengung erscheinen lässt, dem Beschauer das Gefühl des daraus entspringenden Behagens unvermerkt mittheilt und es ihn als etwas ihm selbst Angehöriges empfinden lässt.[1])

---

[1]) Eutychides in einem Epigramme der Anthologie (Anall. II, p. 311, n. 14) ist nicht der Künstler, sondern ein Unbekannter, welcher einen Priap aufgestellt hatte.

Schüler des Eutychides war:

Kantharos,

ebenfalls aus Sikyon gebürtig, und Sohn eines Alexis, welcher mit dem gleichnamigen Künstler aus der Schule des Polyklet in Familienzusammenhang stehen kann, aber nicht nothwendig zu stehen braucht: Paus. VI, 3, 6. Plinius (34, 85) nennt Kantharos unter den Künstlern, welche wegen ihrer gleichmässigen Tüchtigkeit, wenn auch nicht wegen eines einzelnen besonders ausgezeichneten Werkes Anerkennung verdienen. Dass er auch Caelator gewesen, hat Sillig wohl nur aus Versehen in dieser Stelle zu finden geglaubt. Zwei Werke führt Pausanias an: die Statuen des Alexinikos aus Elis, und des Kratinos aus Aegeira, welche beide im Ringen der Knaben zu Olympia gesiegt hatten: VI, 17, 7; 3, 6. Der Letztere zeichnete sich sowohl durch seine Schönheit, als durch die grosse Kunst aus, mit welcher er das Ringen betrieb, weshalb ihm erlaubt ward, neben seinem eigenen Bilde in Olympia auch das seines Lehrers aufzustellen.

Wir beschliessen die Reihe der Schüler des Lysipp mit dem berühmtesten unter ihnen:

Chares,

von Lindos auf Rhodos gebürtig. Ueber das Werk, welchem er seinen Ruhm verdankte, hören wir zunächst Plinius (34, 41): „Vor allen aber ward bewundert der Koloss des Sonnengottes zu Rhodos, welchen Chares aus Lindos, der Schüler des Lysipp, gemacht hatte. Seine Höhe betrug 70 Ellen (105 Fuss). Dieses Bild ward nach 56 Jahren durch ein Erdbeben niedergeworfen; aber auch liegend ist es zum Erstaunen. Wenige sind im Stande, seinen Daumen zu umfassen; die Finger allein sind grösser, als die meisten Statuen; weite Höhlen gähnen aus den gebrochenen Gliedern entgegen. Drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht es der Künstler bei der Aufrichtung festgestellt hatte. In zwölf Jahren soll es für 300 Talente gemacht worden sein, die man aus dem Apparate löste, welchen der König Demetrios aus Ueberdruss an der langen vergeblichen Belagerung vor Rhodos zurückgelassen hatte.“ Diese Belagerung ward aufgegeben Ol. 119, 1—2. Wäre dann der Koloss sogleich begonnen worden, so hätte er Ol. 122, 2 beendigt sein müssen; 56 Jahre seines Bestandes führen uns auf Ol. 136, 2. Allein das Erdbeben, welches ihn zerstörte, fällt nach der Chronik des Eusebius und Syncellus [1]) in das erste oder zweite Jahr der 139sten Olympiade, nach Orosius [2]) in das Consulat des C. Flaminius: 531 a. u. c., Ol. 139, 2—3. Polybius [3]) erwähnt sogar des Erdbebens mitten unter den Begebenheiten der 140sten Olympiade als eines kurze Zeit vorher eingetretenen Ereignisses. Wollen wir also nicht annehmen, dass das Werk erst längere Zeit nach der Belagerung begonnen sei, so werden wir der Vermuthung Scaligers [4]) beitreten müssen, dass zwischen der Vollendung und dem Zusammensturz nicht 56, sondern 66 Jahre verstrichen seien. Damit stimmt endlich auch die Angabe des Suidas [5]) überein, dass der Koloss während der Regierungszeit des Seleukos Nikanor aufgestellt sei, welcher gerade am Ende der 124sten Olympiade ermordet ward [6]).

416

---

[1]) p. 220 C. [2]) IV, 13. [3]) V, 88. [4]) zu Euseb. p. 137. [5]) s. v. *Κολοσσαεύς*. [6]) Vgl. über die verschiedenen hier berührten Zeitangaben Clinton fasti.

Der Künstler wird von Plinius, Strabo [1]) und Eustathius [2]) Chares genannt, während er in einem Epigramme der Anthologie [3]) Laches heisst. Diese Verschiedenheit hat man aus einer Anekdote bei Sextus Empiricus [4]) erklären wollen, nach welcher Chares sich vor Vollendung des Werkes, weil er sich in dem Kostenanschlage arg verrechnet, das Leben genommen haben soll, so dass also Laches die Arbeit nach dem Tode desselben übernommen hätte. Allein die Erzählung: ein Künstler, wie Chares, habe den Preis, welchen er für das Bild in halber Grösse verlangt, für die ganze Höhe nur verdoppelt, verstösst so sehr gegen alle Wahrscheinlichkeit, dass auf jeden Fall die weit einfachere Erklärung vorzuziehen ist: in dem Epigramme beruhe der Name Laches nur auf einer 417 falschen Lesart. Dass der Scholiast des Lucian [5]) Lysipp als Künstler nennt, ist gewiss nur ein Versehen. Ueber die Angabe des Paulus Diaconus im Auszuge des Festus s. v. colossus vgl. unter Colotes.

Hinsichtlich des Maasses des Kolosses stimmen Strabo, Plinius und Festus überein, indem sie dasselbe auf 70 Ellen oder 105 römische Fuss angeben. Gegenüber diesen ältesten und sorgfältigsten Quellen verdienen die confusen und sich widersprechenden Nachrichten der Späteren keine Berücksichtigung; und wir verweisen daher über dieselben und manche andere Sagen, welche sich an den Koloss als eines der sieben Wunderwerke der alten Welt anknüpfen, auf den Commentar Orelli's zu Philo von Byzanz. Mancher Leser wird vielleicht als Kind in seinem Bilderbuche die Gestalt eines dunkelgefärbten nackten Mannes angestaunt haben, welcher mit gespreizten Beinen, unter welchem ein Schiff durchfährt, über dem Eingange eines Hafens aufgestellt ist, und in der einen hoch erhobenen Hand eine Pfanne mit brennender Flamme hält. In welchem Gehirn dieser sogenannte Koloss von Rhodos entstanden sein mag, weiss ich nicht anzugeben. In den Nachrichten der Alten finden wir durchaus keine Angaben weder speciell über den Ort der Aufstellung, noch über die äussere Gestalt des Bildes.

Ausser dem Bilde des Sonnengottes führt Plinius (34, 44) als ein Werk des Chares noch einen kolossalen Kopf aus Erz an, welchen der Consul P. Lentulus auf dem Kapitol geweiht hatte.

Dass Chares Schüler des Lysipp war, sagt ausser Plinius auch der Auctor ad Herennium IV, 6: „Chares lernte von Lysipp Statuen machen, nicht auf die Weise, dass dieser ihm einen Kopf des Myron, Arme des Praxiteles, eine Brust des Polyklet, Bauch und Schenkel .... zeigte; sondern er sah das alles von dem Lehrer in seiner Gegenwart bilden; die Werke der Uebrigen konnte er auch für sich allein betrachten." Wenn Sillig daraus schliessen will, er scheine von seinem Lehrer besonders begünstigt worden zu sein, so ist dies gewiss zu weit gegangen. Denn der Sinn ist nur allgemein, dass, wer einen 418 Andern etwas lehren wolle, im Stande sein müsse, es ihm selbst vorzumachen, und nicht sich begnügen dürfe, ihn auf vollendete Muster zu verweisen. Allerdings aber musste gerade für Chares die Belehrung durch Lysipp namentlich in technischer Beziehung von der höchsten Bedeutung sein. Denn der Zeus

---

1) XIV, p. 652. 2) ad Dion. Perieg. 504. 3) Anall. I, 143, n. 83. 4) adv. math. p. 156 ed. Col. Allobr. 1621. 5) Icaromen. 12.

zu Tarent, nächst dem rhodischen überhaupt der grösste Koloss zu Strabo's Zeit, war ein Werk des Lysipp; und die bei diesem gesammelten Erfahrungen mussten also dem Chares vom wesentlichsten Nutzen sein, wenn auch bei den vergrösserten Maassen des Sonnengottes sicher noch neue bedeutendere technische und mechanische Schwierigkeiten zu lösen waren. Was indessen Philo darüber berichtet, können wir mit gutem Gewissen für ein Märchen erklären.

Vom historischen Standpunkte aus müssen wir die Bedeutung des Chares zuerst darin suchen, dass sich bei ihm noch mehr, als bei Lysipp, das Bestreben zeigt, den Werth eines Kunstwerkes in die Massenhaftigkeit zu setzen; sodann aber darin, dass er die sikyonische Kunst nach Rhodos verpflanzt, wo sich dieselbe in der nächstfolgenden Zeit zu einer neuen, selbständigen Blüthe entwickelte.

Mit den Künstlern aus der Schule des Lysipp hat die Blüthe der Kunst in Sikyon und Argos, ja im ganzen Peloponnes, ihr Ende erreicht. Neben ihnen sind nur noch einige Künstler untergeordneten Ranges, nach ihnen kaum einer bekannt; so dass wir hier den ganzen Rest zusammenzustellen befugt sind, auch wenn ein einzelner von unbekannter Zeit in eine spätere Epoche gehören sollte:

Sikyon.

Daetondas machte die Statue des Theotimos aus Elis, welcher im Faustkampfe der Knaben zu Olympia gesiegt hatte: Paus. VI, 17, 5. Da des Theotimos Vater Moschion den Zug Alexanders nach Asien mitgemacht hatte, so ist der Künstler etwa ein Zeitgenosse dieses Königs.

Menaechmos. Plinius (34, 80) erwähnt als sein Werk einen jungen Stier, welcher mit dem Knie niedergedrückt wird, während der Nacken nach hinten gebeugt ist: also vielleicht eine stieropfernde Nike, wie wir sie häufig in Reliefs und auch in statuarischen Nachbildungen dargestellt sehen. Auch schrieb er über seine Kunst; und Plinius führt unter den Quellen des 33sten und 34sten Buches seine Schrift über Toreutik, Athenaeus[1]) eine andere über die Künstler an. Ausserdem verfasste er die Geschichte seiner Vaterstadt Sikyon und die Alexanders des Grossen. Suidas aber setzt ihn in die Zeit der Diadochen. Vgl. Vossius de hist. Gr. I, cap. XI. 419

Olympos. Dass er aus Sikyon gebürtig war, ist bei Gelegenheit des Messeniers Pyrilampes nachgewiesen worden. Sein Werk war die olympische Siegerstatue des Xenophon, Sohnes des Menephylos, eines Pankratiasten aus Aegion in Achaia: Paus. VI, 3, 13. Die Zeit des Sieges, wie des Künstlers, ist ungewiss. Nur wollte man sie bisher bis nach Ol. 80 herabrücken, weil nach dem Siege des Oebotas Ol. 6 keinem Achaeer bis zur 80sten Olympiade das Glück in Olympia günstig gewesen sei. Allein es ist bereits bei Gelegenheit des Ageladas wahrscheinlich gemacht worden, dass in der überlieferten Erzählung von dem Fluche des Oebotas wahrscheinlich einige für historische Bestimmung wichtige Angaben uns verloren gegangen sind.

---

[1]) II, p. 65 A; XIV, p. 635 B; p. 637 F.

Argos.

Theodoros, Sohn des Poros, ist bekannt aus einer von Fourmont zu Hermione copirten Inschrift:

ΑΠΟΛΙΣ ΑΤΩΝ ΕΡΜΙΟΝΕ
ΩΝΝΙΚΙΝΑΝΔΡΩΝΙΔΑΔΑΜΑ
ΤΡΙΚΛΥΜΕΝΩΙΚΟΡΑΙ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΡΟΥ ΑΡΓΕΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 1197. Die Basis trug also eine Ehrenstatue. Einige ganz ähnliche Inschriften des Dorotheos und Kresilas (n. 1194—95) gehören noch der Zeit des voreuklidischen Alphabets an; die unsrige ist vielleicht nur wenig später. — Eben dorther stammt auch eine Inschrift mit zwei Künstlernamen:

Phileas und Zeuxippos.

ΦΙΛΕΑΣ ΚΑΙ ΞΕΥΞΙΠΠΟΣ
ΦΙΛΕΛ (für Α) ΕΠΟΙΗΣΑΝ

C. I. Gr. n. 1229. Dass sie Argiver waren, ist nicht unwahrscheinlich, aber nicht völlig gewiss, da wir ja in Hermione neben den bereits angeführten Argivern auch den Kydoniaten Kresilas finden. Die Schriftzüge scheinen der guten, voralexandrinischen Epoche anzugehören.

420 Vielleicht etwas jünger sind:

Xenophilos und Straton, nach der Angabe von Ross inscr. ined. I, n. 58, welcher eine Marmorplatte mit den Namen dieser Künstler zu Marbacca unweit Tiryнth fand:

ΞΕΝΟΦΙΛΟΣ ΚΑΙ ΣΤΡΑΤΩΝ
ΑΡΓΕΙοΕοΙ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Eines ihrer Werke sah auch Pausanias zu Argos: ein Marmorbild des sitzenden Asklepios nebst einer stehenden Hygieia; daneben sassen auch die Künstler, welche die Götterbilder gemacht hatten: II, 23, 4.

Andreas aus Argos machte die Statue des Lysippos aus Elis, welcher in unbekannter Olympiade im Ringen der Knaben gesiegt hatte: Paus. VI, 16, 7.

Emmochares. Der Name dieses Künstlers soll sich auf dem Fragmente einer Statue der Aphrodite gefunden haben:

ΕΜΜοΧΑΡΗΣ. ΠΤΟΛΕΜΑΙοΥ
ΑΡΓΕΙοΣ. ΕΠοΙοΙ

C. I. Gr. n. 6147. Den Namen in Hermochares oder Demochares zu emendiren, wie man vorgeschlagen hat, ist vielleicht gänzlich überflüssig; denn da diese Inschrift von Gudius aus den Papieren des Pirro Ligorio entnommen ist, so ist allerdings auf ihre Echtheit wenig zu bauen, wie auch Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn, p. 289) richtig bemerkt hat.

Arkadien.

Aristoteles aus Kleitor wird in einem Epigramme der Anyte genannt, deren Blüthe etwa in Ol. 120 gesetzt wird:

Βουχανδὴς ὁ λέβης, ὁ δὲ θεὶς Ἐριασπίδα υἱός,
Κλεύβοτος· ἁ πάτρα δ'εὐρύχορος Τεγέα·
τἀθάνᾳ δὲ τὸ δῶρον· Ἀριστοτέλης δ' ἐπόησεν
Κλειτόριος γενέτᾳ ταὐτὸ λαχὼν ὄνομα.

Anall. I, p. 197, n. 2. Ob und in welcher Weise freilich das grosse Becken auch mit wirklicher Bildhauerarbeit geschmückt war, wird leider nicht gesagt.

Die übrigen Künstler dieser Periode.

Aëtion und Therimachos, von Plinius (34, 50) als Erzbildner in der 107ten Olympiade angeführt, werden besser unter den Malern behandelt.

Unter den Erzbildnern der 114ten Olympiade nennt ferner Plinius (§ 51) 421 ausser den früher behandelten noch:

Euphron, Eukles, Sostratos und Ion. Anstatt der beiden ersten Namen las man früher nur einen: Euphronides, während die Bamberger Handschrift durch euphron. fucles auf das Richtige geleitet hat. Sie sind, eben so wie Ion, gänzlich unbekannt. Sostratos ist wahrscheinlich mit dem knidischen Architekten, dem Zeitgenossen Alexanders, identisch.

Chaereas machte eine eherne Statue Alexanders des Grossen und Philipps, seines Vaters: Plin. 34, 75.

Philon wird von Tatian (c. Gr. 55, p. 121 Worth) als der Künstler einer Statue des Hephaestion, des Freundes Alexanders genannt. Ausserdem führt ihn Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern an, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Endlich hat man ihn noch zum Künstler einer Statue des Zeus Urios am Pontos machen wollen, deren Basis nebst Inschrift in England noch jetzt erhalten ist: C. I. Gr. n. 3797. Allein es ist schon von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen worden, dass der dort genannte Philon keineswegs der Künstler war, sondern nur das Bild geweihet hatte.

Aristodemos „machte Ringer, Zweigespanne mit dem Wagenlenker, Philosophen, alte Frauen, den König Seleukos (welcher Ol. 117, 1—124, 4 regiert); geschätzt wird auch sein Doryphoros“: Plin. 34, 86. Ausserdem nennt Tatian (c. Gr. 55, p. 120 Worth) eine Statue des Fabeldichters Aesop. Zufolge dieser Reihe von Werken scheint er ein nicht unbedeutender Künstler gewesen zu sein, dem in seinen Philosophen und alten Frauen namentlich zu scharfen Charakterbildern Gelegenheit gegeben war. Wir haben es deshalb bei Lysipp unentschieden gelassen, wem von beiden das Original der vortrefflichen Aesopstatue der Villa Albani zuzuschreiben sei.

Thrason wird von Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern genannt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde bildeten. Strabo (XIV, p. 641) sah von ihm einige Werke beim Tempel der Artemis zu Ephesos: das Hekatesion und den Brunnen, Penelope und die Alte Eurykleia. Das erste Werk kann einfach ein Bild der Hekate sein; da aber auch an dem Brunnen die Bildnerei mit Architektur zusammenhängen musste, so haben wir vielleicht bei der Hekate ebenfalls das Bild der Göttin nebst einem Kapellchen zu verstehen, deren es 422 z. B. in Athen in den Privathäusern eine grosse Menge in der Art von Hausaltären gab. Penelope und Eurykleia nebst Odysseus sind aus Terracottareliefs bekannt, mit denen die im Vatican zweimal vorkommende statuarische, aber ganz reliefartig componirte Penelope vollkommen übereinstimmt[1]. Sollte

[1] Vgl. Thiersch Epoch. S. 426 flgd.

etwa zwischen diesen und den Werken des Thrason ein Zusammenhang anzunehmen sein? Das Archaisirende in dem Styl des Gewandes würde nicht geradezu ein Gegenbeweis sein. Denn es tritt eigentlich nur in der Ausführung hervor, und konnte von dem Künstler in einer bestimmten Absicht angewendet sein, als der strengen Sitte der Penelope am meisten entsprechend. Das Geistige der Composition, das sich in ihr aussprechende Gefühl, das Trauern und Sinnen, zeugt dagegen von einem so tiefen künstlerischen Verständniss und einer solchen Freiheit in Beherrschung aller Mittel, dass es bedenklich scheint, hier eine Composition der alten Zeit, der Kunst vor Phidias, anzunehmen. Zudem ist die Zeit des Thrason keineswegs sicher, und wir glaubten nur deshalb dem Künstler seine Stelle am besten hier anweisen zu dürfen, weil zur Zeit des Alexander der ephesische Tempel neu gebaut und mit Kunstwerken geschmückt ward. Doch konnte sich recht wohl noch Manches auch aus der früheren Zeit erhalten haben; und für diese sprechen bei dem Bilde der Penelope allerdings die Reinheit und Strenge der ganzen Auffassung. Freilich bleibt auch so die ausgesprochene Meinung nur eine Vermuthung, für die man allgemeine Billigung keineswegs verlangen darf. — Einen Thrason aus Pellene werden wir später als Künstler der Kaiserzeit kennen lernen. Den älteren deshalb ebenfalls für einen Arkader zu erklären, möchte indessen zu gewagt erscheinen.

Menestratos. „Sehr bewundert werden auch der Herakles des Menestratos und die Hekate zu Ephesos im Tempel der Artemis post aedem, bei deren Betrachtung die Tempelwärter aufmerksam machen, der Augen zu schonen: so stark ist die Ausstrahlung des Marmors“: Plin. 36, 32. Den Ausdruck post aedem glaubte Sillig früher von dem Opisthodomos des Tempels verstehen zu müssen. Er stimmt aber vollkommen mit dem griechischen μετὰ τὸν νεών überein, welchen Strabo zur Bezeichnung der Localität anwendet, an der sich das Hekatesion des Thrason befand. Offenbar war ebendaselbst die Hekate des Menestratos aufgestellt. In Betreff der Zeit des Künstlers gilt, was auch über Thrason bemerkt ist. Tatian (c. Graec. 52, p. 113 Worth) führt ausserdem als sein Werk noch eine Statue der uns unbekannten Dichterin Learchis an.

423

Mentor, der berühmte Caelator, welcher vor dem Brande des ephesischen Tempels gelebt haben muss, arbeitete auch grössere Bilder in Erz, deren eines sich in Varro's Besitz befand: Plin. 33, 154.

Asklepiodoros, welcher Philosophenstatuen machte (Plin. 34, 86), gehört in diese Periode, sofern wir annehmen wollen, dass er von dem als Zeitgenossen des Apelles bekannten Maler nicht verschieden ist.

Gryllion. In dem Testamente des Aristoteles, welcher Ol. 114, 3 starb, heisst es, man möge für die bei Gryllion bestellten Bilder einiger Familienglieder Sorge tragen, damit sie vollendet und geweiht würden: Diog. Laërt. V, s. 15. *Εἰκόνες* sind wohl am einfachsten für Büsten zu halten, können freilich auch Gemälde sein.

Amphistratos machte nach Tatian (c. Gr. 52, p. 114) ein Erzbild der uns unbekannten Dichterin Kleito, nach Plinius (36, 36) das Marmorbild des Geschichtsschreibers Kallisthenes, welches zu Rom in den servilianischen Gärten aufgestellt war. Kallisthenes schrieb die Geschichte der Jahre Ol. 98, 2—105, 4, starb aber erst im Anfange von Ol. 113; vgl. Clinton fasti p. 387.

Hippias. Die sehr verderbte Stelle des Pausanias, in welcher er allein erwähnt wird (VI, 13, 5), lautet: *Χιόνιδος δὲ οὐ πόρρω τῆς ἐν Ὀλυμπίᾳ στήλης [καὶ ὃς] ἕστηκεν ὁ Δοῦρις Σάμιος, κρατήσας ῆ πυγμ παῖδας τέχνη δὲ ἡ εἰκὼν ἔστι μὲν Ἱππίου, τὸ δὲ ἐπίγραμμα δηλοῖ τὸ ἐπ' αὐτῷ νικῆσαι [Χίονιν] ἡνίκα ὁ Σαμίων δῆμος ἔφευγεν ἐκ τῆς νήσου τὸν δὲ καιρὸν, καθ' ὃν ἐπὶ τὰ οἰκεῖα τὸν δῆμον * * * Παρὰ δὲ τὸν τύραννον κ. τ. λ.* Eine durchaus sichere Lösung aller in diesen Worten enthaltenen Schwierigkeiten ist bei der schlechten Beschaffenheit unserer Quellen kaum möglich. Die neueren Herausgeber schreiben statt des eingeklammerten *καὶ ὃς*: *Σκαῖος*, und sehen darin den Eigennamen eines Sohnes des Duris, welcher auch kurz nachher an die Stelle des ungehörigen Chionis zu setzen sei; in Uebereinstimmung damit aber sei für *Δοῦρις* die durch mehrere Handschriften gebotene Lesart *Δούριος* aufzunehmen. Gegen diese Anordnung, welche für sich allein sehr annehmbar sein würde, scheinen aber die Worte *παρὰ δὲ τὸν τύραννον* in dem Folgenden zu sprechen. Denn da wir nur von Duris, nicht aber von einem seiner Söhne wissen, dass er Tyrann von Samos war, so müssen wir annehmen, dass in dem Vorhergehenden von einer Statue des Duris selbst die Rede sei. Und damit lässt sich auch die Angabe vereinigen, dass der olympische Sieg in die Zeit eines Exils der Samier falle, wenn wir nemlich, abweichend von allen früheren Erklärern, an dasjenige denken wollen, welches bald nach Alexanders Tode durch Perdikkas nach mehr als 43jähriger Dauer aufhörte; vgl. Clinton s. a. 350. Wenn nun, wie Eckertz[1]) annimmt, Duris die Tyrannis nicht vor, aber doch vielleicht bald nach der Schlacht bei Ipsos (Ol. 119, 4) erlangte, so konnte ein olympischer Sieg in seiner Jugend recht wohl vor das Ende des Exils der Samier fallen. 424

Ktesikles machte in Samos eine weibliche Statue aus Marmor, zu welcher Kleisophos von Selymbria eine sträfliche Liebe fasste: Athen. XIII, p. 606. Auf dieselbe spielen die Komödiendichter Alexis und Philemon an; und den Namen des Künstlers schöpft Athenaeus aus Adaeus von Mitylene: sämmtlich Gewährsmänner aus der Zeit Alexanders oder seiner nächsten Nachfolger.

Pandeios, ein Bildhauer, *ἀγαλματοποιός*, wird von Theophrast (hist. plant. IV, 13) erwähnt. Er verlor in Folge des Genusses einer giftigen Frucht den Verstand, als er in einem Heiligthume zu Tegea arbeitete. „Schneider schreibt nach mediceischen Handschriften *Πάνδειος* statt *Παντίος*, und fragt dennoch, ob vielleicht Pantias, der nach Pausanias die Statue eines Arkaders gearbeitet hat, mit jenem Pandeios derselbe sei“: Welcker Kunstbl. 1827, n. 83.

Rückblick.

Vergleichen wir die Zustände Griechenlands bei dem Beginne der vorigen und der eben behandelten Periode, so zeigt es sich auf den ersten Blick, dass in der Zwischenzeit die Mittelpunkte des politischen Lebens sich durchaus verändert und verrückt, die Machtverhältnisse der verschiedenen Staaten gänzlich 425

[1]) De Duride Samio p. 31.

umgestaltet hatten. Das perikleische Athen war durch den peloponnesischen Krieg vernichtet. Zwar erhob es sich etwas später nochmals zu einigem Glanze; aber bald musste es wieder für die eigene Unabhängigkeit gegen die makedonischen Eindringlinge kämpfen und unterlag zum zweiten Male. Solche Zeiten sind grossen künstlerischen Staatsunternehmungen durchaus ungünstig; und wir wissen deshalb auch in dieser Periode von keinem öffentlichen Werke, welches sich auch nur entfernt mit dem Parthenon, den Propylaeen, dem Erechtheum vergleichen liesse. Daraus erklärt es sich, dass Praxiteles, so wie Skopas, der zwar Parier, aber auf dem Boden der attischen Kunst erwachsen ist, für Athen eine verhältnissmässig geringe Thätigkeit entwickelt, und nur an Werken von nicht eben bedeutendem Umfange, an einzelnen Statuen oder Gruppen von wenigen Figuren. Auch die Nächstberühmten, wie Bryaxis, Leochares, sind gezwungen, ihren Ruhm meist ausserhalb Attika's zu suchen. Allerdings füllt sich Athen auch in dieser Periode noch mit statuarischen Werken; aber es ist nicht sowohl der Staat, als Privatleute, welche die Kunst beschützen: denn der Reichthum Einzelner war noch keineswegs geschwunden, nur die Kräfte des Staats waren für andere nothwendigere Zwecke in Anspruch genommen. So arbeiten Künstler von bedeutendem Rufe, wie Sthennis und Leochares, eine Reihe von fünf bis sechs Bildern für eine Familie, deren Name uns sonst weiter gar nicht bekannt ist. Während dagegen frühere Staatsmänner, wie Kimon und Perikles, die berühmtesten Künstler in unausgesetzter Thätigkeit erhielten, um Athen mit den grossartigsten Werken zu schmücken, beschäftigen manche ihrer Nachfolger die Kunst nur in so fern, als der Staat sie wegen ihrer politischen Verdienste der Ehre einer Statue würdig erkennt. Unternehmungen endlich, wie diejenige war, dem Demetrios Phalereus 360 Bildsäulen zu errichten, sind für die Kunst nicht als ein Gewinn zu erachten; denn sie vermögen wohl dem handwerksmässigen Betriebe, nicht aber der wahren Kunst Vorschub zu leisten.

426 Einem solchen Wechsel der äusseren Verhältnisse war freilich die Schule von Argos und Sikyon weniger unterworfen: sie war schon früher weniger für einheimische öffentliche Unternehmungen, als für fremde Staaten und für Privatleute thätig gewesen, und dieses Verhältniss erhält sich zum Theil auch noch in dieser Periode; denn für Argos und Sikyon selbst ist nur eine geringe Zahl von Werken der dort einheimischen Schule bestimmt.

Dass nun die Kunst nicht nur sich zu erhalten vermochte, sondern sogar glänzend gedieh, verdankt sie zwei Quellen, welche sich ihr jetzt neu erschlossen. Athen, Olympia, Delphi, Argos hatten in der vorigen Epoche das Beispiel gegeben, wie ein Staat oder ein anderes politisches oder religiöses Gemeinwesen, vermittelst seiner Reichthümer durch die Kunst herrlichen Ruhm zu gewinnen vermochte. Der Wetteifer ward rege, und, wo eine Blüthe der politischen Macht oder des Reichthums sich öffnet, da feiert auch sicher zugleich die Kunst einen Triumph. Noch gegen das Ende der vorigen Periode erreicht Thebens Macht ihren Höhepunkt, und alsbald finden wir dort eine Reihe einheimischer Künstler, neben ihnen aber auch die bedeutendsten auswärtigen beschäftigt: Praxiteles schmückt einen Tempel mit den Thaten des Herakles; einzelne Götterbilder liefert Skopas. Thespiae wird durch Werke des Praxiteles

und Lysipp verherrlicht. Durch die Bundesgenossenschaft Thebens hebt sich Arkadien: unter Leitung des Skopas ersteht in dem Athenetempel von Tegea ein der vorigen Epoche würdiges Prachtwerk. Für Megalopolis, den neuen politischen Mittelpunkt Arkadiens, arbeiten mehrere der ausgezeichnetsten Künstler; für Mantinea Praxiteles. Mit der Wiedererbauung Messene's, noch gegen das Ende der vorigen Periode, tritt gleichzeitig dort ein einheimischer Künstler von hohem Verdienste, Demophon, auf. Megara füllt sich mit Werken des Skopas und Praxiteles. Knidos erlangt seine Berühmtheit erst durch die Aphrodite; und andere Kunstwerke gesellen sich ihr bei. Von kleineren Orten zu schweigen, seien hier nur noch Tarent und Rhodos erwähnt, welche in den Kolossen des Lysipp und Chares alle Nebenbuhler durch Gewaltigkeit und Massenhaftigkeit überbieten zu wollen schienen. Durch diese Verbreitung der Kunstliebe über ganz Hellas erhielt sich namentlich die religiöse Kunst fortwährend in ihrer Blüthe: denn auch darin folgten diese Städte noch ihren Vor- 427 bildern, dass sie vor allem auf die Schmückung ihrer Stammesheiligthümer bedacht waren, oder wenigstens den Göttern die Werke der Kunst weiheten. Selbst das Wunder dieser Periode, das Mausoleum, möchte ich unter diesem Gesichtspunkte auffassen: denn obwohl Grabmahl, hatte es doch ganz den Charakter eines Heroon und stellte sich schon durch die Stelle, auf welcher es erbaut war, als der Mittelpunkt der Heiligthümer von Halikarnass dar [1]).

Aber in der Mitte dieser Periode erfolgte ein gewaltiger Umschwung in den politischen Verhältnissen durch den Sieg der makedonischen Alleinherrschaft. Zwar ist diese selbst nur von kurzer Dauer; aber sie hat in ihrem Gefolge fast überall die Alleinherrschaft von Königen. Ein König aber macht andere Forderungen an den Künstler, als ein wahrhaft republikanischer Staatsmann, selbst wenn dieser factisch die Macht eines Königs ausübt. Er will selbst verherrlicht sein; und ein Alexander begnügte sich nicht, König von Gottes Gnaden zu heissen: er nannte sich Sohn des Zeus selbst. So tritt seine Gestalt in den Kreis der Kunstdarstellungen nicht wie ein gewöhnliches Portrait, sondern wie das Bild, wenn nicht eines Gottes, doch eines Heros. Ferner aber verlangt er von der Kunst die Verherrlichung seiner eigenen Thaten, und hierdurch muss sich allmählig neben der religiösen die historische Kunst ausbilden. Wo finden wir in der früheren Zeit ein Werk, welches sich mit der Schaar der Reiter vom Granikos, mit Alexander auf der Löwenjagd vergleichen liesse? Solche Aufträge waren lockende Aufgaben für den Künstler, und kein Wunder also, wenn wir Männer ersten Ranges, vor allen Lysipp, dann Leochares, Euphranor, im Dienste des Königs finden. Nach Alexanders Tode erfolgt zwar zunächst der Verfall seines einheitlichen Reiches; die Kämpfe seiner Feldherren erlauben denselben nicht, sofort an die Beschützung der Kunst zu denken; und darin haben wir den Grund zu suchen, weshalb in der nächsten Zeit nur von einigen Portraitstatuen des Seleukos, Demetrios, Peukestes die Rede ist. Sobald sich indessen die Herrschaft der Einzelnen befestigt, wendet sich auch den Künsten die Aufmerksamkeit wieder zu; und in der folgenden Periode finden wir gerade 428 an einem dieser Königshöfe einen Hauptsitz der Kunst.

---

[1]) Vitruv II, 8.

Bei diesem Wechsel in den politischen Verhältnissen Griechenlands würde es uns keineswegs überraschen dürfen, wenn wir auf dem Gebiete der Kunst ganz entsprechende Erscheinungen vorfänden. Allein hier behauptet, was in der vorigen Periode begründet worden, eine nachhaltige Wirkung. Athen und das mit Argos eng verbundene Sikyon bleiben, wenn auch nicht die Hauptsitze der Kunstübung, doch die Mittelpunkte, von welchen aus die Kunst ihr höheres, geistiges Leben erhält, an welche sich die ganze innere Entwickelungsgeschichte anschliesst. In den Persönlichkeiten des Skopas, Praxiteles und Lysipp aber tritt uns das Wesen der attischen und peloponnesischen Kunst ihrer Zeit in ebenso scharfen Zügen entgegen, wie das der vorhergehenden in Phidias, Myron und Polyklet; und lassen sich auch Skopas und Praxiteles nicht einander in derselben Weise gegenüberstellen, wie Phidias und Myron, so ist doch ihr Verhältniss zu Lysipp dem der letzteren zu Polyklet ganz analog. In dieser Beobachtung ist für uns die Mahnung enthalten, die Kunst dieser Periode nicht als von der früheren Entwickelung gänzlich losgelöst zu betrachten, sondern, so viele und tiefe Verschiedenheiten sich auch zeigen mögen, dieselben wo möglich mit vorangegangenen Erscheinungen zu verknüpfen, aus ihnen abzuleiten und zu erklären.

Wir versuchen dies zuerst hinsichtlich des Kreises der Kunstdarstellungen, auf welche sich die Thätigkeit der verschiedenen Schulen erstreckte. Hier bietet sich uns sogleich ungesucht die Bemerkung dar, dass die Vielseitigkeit, welche die Attiker vor den Peloponnesiern auszeichnete, ihnen auch in dieser Periode bewahrt bleibt. Götterbilder werden noch in ebenso bedeutender Ausdehnung wie bisher gearbeitet; ja einzelne Künstler scheinen sogar fast ausschliesslich nur an ihnen ihre Kunst geübt zu haben. Freilich finden wir darunter keinen, welcher durch eines seiner Werke, wie Phidias durch seinen Zeus, der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt hätte. Aber wenn es nicht möglich war, in geistiger Hoheit und Erhabenheit über diejenigen Götterideale hinauszugehen, welche Phidias für alle Zeiten festgestellt hatte, so zeigte sich ein um 429 so lebhafterer Wetteifer, die Ideale derjenigen Götter durchzubilden, deren Wesen mehr auf sinnlichem Reize und milder Anmuth beruht. In diesem Sinne erfahren sogar manche in der früheren Zeit strenge und ernst gehaltene Gestalten, wie z. B. die der Aphrodite, eine gänzliche Umbildung, und die Darstellung in jugendlichem, ja zuweilen knabenhaftem Alter, gewinnt immer mehr an Ausdehnung. Noch schärfer aber prägt sich die eben bezeichnete Richtung in einem ganz neuen Kreise von Darstellungen aus. Wir wiesen bereits am Ende der vorigen Periode darauf hin, wie die Kunstbestrebungen nach Phidias und Myron, indem sie von diesen beiden in vielen Beziehungen entgegengesetzten Brennpunkten ausgehend, das Göttliche dem rein Menschlichen annäherten und das Menschliche zu höherer Wahrheit verklärten, sich endlich begegnen mussten in Gestalten, welche recht eigentlich als eine Verkörperung des Geistigen und des Poetischen im Leben sowohl des Menschen, als der ganzen Schöpfung zu betrachten sind. Skopas und Praxiteles stellen die unerreichten Muster für Bildungen solcher Wesen auf, jener Halbgötter und Daemonen aus der Begleitung der Aphrodite, des Dionysos, des Poseidon u. a.; und noch jetzt sind mit deren Nachbildungen aus römischer Zeit alle Museen angefüllt. Denn sie waren es,

welche, von geringerer Bedeutung für den religiösen Cultus, vorzüglich geeignet erscheinen mussten, dem Luxus, der Auschmückung prächtiger Anlagen der Reichen und Vornehmen zu dienen. Wenn wir aber die von Skopas und Praxiteles eröffnete Bahn nicht sogleich von einer Schaar von Nachahmern betreten sehen, so hat dies wahrscheinlich seinen Grund nur darin, dass in Griechenland selbst noch in den Zeiten Alexanders der Sinn weniger auf solchen Glanz des Privatlebens gerichtet war, als später in Rom. — Verhältnissmässig gering kann bei flüchtiger Betrachtung die Thätigkeit der Attiker auf dem Gebiete der Heroenbildung erscheinen. Doch zeigt sich, wenn wir auf die frühere Zeit blicken, namentlich in einigen Werken des Euphranor und Silanion, eine wesentliche Veränderung und, wir dürfen wohl sagen, ein Fortschritt, in sofern diese Künstler einzelne Heroen nicht sowohl nach ihrer nationalen und politischen Bedeutung, als nach ihrem Werthe für künstlerische Darstellung zum Gegenstande ihrer Thätigkeit machten. Ausserdem aber dürfen wir nicht übersehen, dass die Heroenbildung in der Sculptur ihre vorzüglichste Förderung durch die Architektur erhielt. Ich erinnere hier nur an die Statuengruppen in den Giebeln des tegeatischen Tempels, an die Reliefs am Mausoleum; andere mit Sculpturen gezierte Bauten von geringerem Umfange mochten aber in dieser Periode in grösserer Zahl erstehen, und es möge des Beispiels halber hier nur das choragische Monument des Lysikrates in Athen genannt werden. — Von einer historischen Kunst im engeren Sinne finden wir auch jetzt noch bei den Attikern keine Spuren. Nur gewinnt die Portraitbildung bei dem überhandnehmenden Gebrauche der Ehrenstatuen eine weite Ausdehnung, obwohl auch auf diesem Gebiete Statuen olympischer Sieger ausdrücklich nur von Sthennis und Silanion angeführt werden, und die Attiker jetzt ebenso, wie früher, auf die Darstellung von Persönlichkeiten, deren Bedeutung allein oder vornehmlich in ihren körperlichen Vorzügen begründet war, geringeren Werth gelegt zu haben scheinen, als die Sikyonier. denen Vollkommenheit der Form für den Hauptzweck der Kunst galt. Dagegen streiten sie mit diesen um den Vorrang in der Bildung solcher Portraits, welche ihren Werth nur durch die richtige Auffassung des Geistes und des Charakters der dargestellten Person erhalten konnten. Staatsmänner, Redner, Philosophen, Dichter und Dichterinnen werden in grosser Zahl und, wie wir aus den noch erhaltenen Nachbildungen schliessen dürfen, in hoher Vortrefflichkeit gebildet. Auch nach aussen verbreitet sich der Ruf athenischer Meister in diesem Kunstzweige; Euphranor und Leochares arbeiten für den makedonischen Königshof zu Philipps Zeit, und erst der nach Verherrlichung seiner kriegerischen Thaten strebende Alexander zieht allen anderen Künstlern den Sikyonier Lysipp vor.

430

Die bisherigen Bemerkungen werden sich also kurz so zusammenfassen lassen, dass die Attiker in der Hauptmasse ihrer Darstellungen sich innerhalb der schon früher bevorzugten Kreise bewegen, dass sie die Grenzen derselben zu erweitern, die in ihnen enthaltenen Keime oft in weitem Umfange und selbständig zu entwickeln trachten, nicht aber in Bahnen einlenken, welche der früheren Entwickelung durchaus fremd und widersprechend wären. Zu demselben Ergebniss wird uns nun auch die Betrachtung der sikyonischen, aus der früheren argivischen hervorgegangenen Schule führen. Was wir früher mit Nach-

431 druck hervorgehoben haben, dass in ihr die Götterbildungen nur eine geringe Bedeutung hatten, müssen wir hier wiederholen: auch jetzt treten sie, wie überhaupt die Idealbildungen, wenigstens nicht in den Vordergrund. Von Lysipp werden allerdings deren mehrere genannt; aber schon das ist in gewisser Beziehung bezeichnend, dass Plinius, welcher das Bedeutendste anzuführen sich zur Aufgabe gesetzt hat, von Götterbildern des Lysipp bis auf die Quadriga des rhodischen Sonnengottes und den wegen seiner Kolossalität angeführten Zeus zu Tarent gänzlich schweigt. Nirgends aber finden wir eine Spur, dass zu der bedeutenden Umgestaltung eines Theiles der Götter in ihrer ganzen Bildung, wie sie gleichzeitig von den Attikern versucht und durchgeführt wird, die sikyonische Schule irgendwie in bezeichnender Weise mitgewirkt habe. Eben so wenig scheinen in ihr die neuen Bildungen aus der Welt der niederen Götter und Daemonen Beachtung und Nachahmung gefunden zu haben; und der einzige Versuch, welchen Lysipp nach einer neuen Richtung hin in seinem allegorischen Kairos machte, musste als ein missglückter bezeichnet werden. — Kaum zahlreicher als früher sind die Statuen von Frauen; neben einigen einzelnen Figuren, einer taumelnden Flötenspielerin, einer stieropfernden Nike, der Tyche von Antiochien, einer Frau auf einem Zweigespanne, werden Musen von Lysipp und die Statuen mehrerer Dichterinnen von verschiedenen Künstlern angeführt; und man hat sehr unrecht gethan, die letzteren als Hetaeren zu bezeichnen, welche eine weit sinnlichere Auffassung bedingen würden, als sich in allen anderen Werken dieser Schule verräth. Panteuchis, welche nach der Bezeichnung *συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* allein eine Ausnahme machen könnte, ist leider sonst gänzlich unbekannt: gerade ihr Bild aber war ein Werk des ernsten und strengen Euthykrates. — So werden wir entschieden auf den Kreis derjenigen Darstellungen hingewiesen, welche schon von Polyklet und seiner Schule mit grosser Ausschliesslichkeit behandelt worden waren: Darstellungen, in welchen die Schönheit der körperlichen Erscheinung, die vollendete Durchbildung der Form als die obersten und höchsten Vorzüge erstrebt wurden. Hierher gehören also vor allen die athletischen Darstellungen: und wenn auch olympische Siegerstatuen in dieser Periode schon in geringerer Zahl aufgestellt worden zu sein scheinen als früher, so sind doch die meisten sikyonischen
432 Künstler auch jetzt noch in diesem Kunstzweige thätig. Ferner müssen wir hierher die Hauptmasse der Bilder rechnen, welche sich auf Alexander und seine Umgebung beziehen. Alexander z. B. mit der Lanze, wie ihn Lysipp in einem berühmten Werke darstellte, darf uns wohl an den Doryphoros des Polyklet erinnern. Die Grenzen freilich, welche dieser Künstler festgestellt hatte, glaubte man jetzt nicht mehr in der früheren Strenge bewahren zu müssen; und wenn wir früher den Doryphoros und Diadumenos gewissermassen als die Grenzsteine bezeichneten, so geht man jetzt nach den beiden entgegengesetzten Richtungen über dieselben hinaus: bis zu welchem Punkte, lehren auf der einen Seite die verschiedenen Bildungen des Herakles, auf der anderen das Bild des Eurotas, des gewaltigsten der Heroen und des weich hinfliessenden Flussgottes. Dass aber eine Schule, welche, man kann wohl sagen, durchaus von der Gymnastik ausgegangen war, schliesslich dahin gelangte, einen Flussgott wie fliessend darzustellen, steht mit ihrem ursprünglichen Charakter keineswegs im Wider-

spruch. Denn auch hier beruhte ja, wie wir schon früher bemerkten, das Verdienst des Werkes in der von aller Anstrengung gelösten und ruhenden, aber darum nicht minder im ganzen Organismus vorhandenen Elasticität des Baues und der Fügung aller Glieder. Bis zum sinnlich Ueppigen verirrte sich dagegen, so viel wir wissen, die sikyonische Kunst niemals. — Nicht übersehen dürfen wir endlich die Menge von Thieren, welche jetzt theils selbständig, theils in Gespannen, theils in den häufiger wiederkehrenden Jagddarstellungen gebildet werden. Auch darin verläugnet sich der Charakter der Schule nicht; denn gerade an Thieren liess sich die Schärfe in der Beobachtung der Wirklichkeit, das Verständniss der Form und des ganzen Lebens in den mannigfachsten Variationen darlegen.

Wenn es uns in dem Vorhergehenden gelungen ist, die Neuerungen in der Wahl der Gegenstände bildlicher Darstellungen mit Erscheinungen der früheren Periode zu verknüpfen und sie aus ihnen abzuleiten, so wird es unser Streben sein müssen, denselben Zusammenhang auch in den verschiedenen Seiten der künstlerischen Behandlung nachzuweisen. Wir richten daher zuerst unser Augenmerk auf die Technik, und finden, dass die Attiker, wie sie früher in allen Zweigen derselben sich mit gleicher Meisterschaft bewegten, auch jetzt noch den Ruhm der Vielseitigkeit bewahren. Selbst in den kostbaren Stoffen, 433 in Gold und Elfenbein, deren Anwendung bei dem sinkenden Wohlstand der Staaten seltener werden musste, arbeiten ausnahmsweise Bryaxis und Leochares. Die grösste Ausdehnung gewinnt indessen in dieser Periode die Bildnerei in Marmor, ja sie fängt an, ein entschiedenes Uebergewicht über den Erzguss zu erlangen, welcher jedoch noch fortwährend, und sogar mit technischer Virtuosität, z. B. von Silanion, ausgeübt wird. Umgekehrt verhält es sich in Sikyon: dort herrscht der Erzguss unbedingt. Von Lysipp kennen wir kein Werk in Marmor; unter den Werken seiner ganzen Schule aber lässt sich nur ein einziges sicher als in diesem Material ausgeführt nachweisen, ein Dionysos des Eutychides.

Schon früher haben wir uns gewöhnt, den Stoff eines Bildwerkes nicht als etwas rein Aeusserliches und Zufälliges zu betrachten, und vielmehr behauptet, dass vielfach durch ihn die ganze Behandlung der Form in ihrer äusseren Erscheinung bedingt sei. Die Natur des Marmors nun, sein Farbenton, seine Fügung, verleihen ihm eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Fleische des menschlichen Körpers, und mussten daher in einer Zeit, welche über alle Mittel der Darstellung frei gebot, das Streben hervorrufen, durch den Stoff selbst mit der Wirklichkeit zu wetteifern, geradezu Illusion zu bewirken. Und so finden wir es in der That bei den Attikern dieser Periode, in scharf ausgesprochener Weise namentlich und zuerst bei Praxiteles. Jener sinnliche Reiz, jene Weichheit und Zartheit der Oberfläche des Körpers, welche als ein Vorzug seiner Werke gerühmt werden, stehen mit seiner Vorliebe für den Marmor im engsten Zusammenhange. Doch mag uns die Mässigung und Milde, welche uns überall als ein Grundzug seines Charakters entgegentritt, eine Bürgschaft sein, dass er auch auf diesem Gebiete sich selbst bestimmte Schranken gezogen haben wird. Immer jedoch hatte er dem Geschlechte der Nachfolger und Nachahmer ein Beispiel gegeben, welches bei minderer Selbstbeherrschung auf

Irrwege leiten musste und wirklich leitete. Kephisodot, der Sohn und Erbe seiner Kunst, wagte in seinem erotischen Symplegma den Versuch, den Beschauer die Natur des Steines geradezu vergessen zu lassen und in die Täuschung zu versetzen, als sei, so zu sagen, das Kunstwerk selbst in Fleisch und 434 Blut gebildet. Wir konnten nicht umhin, dieses Streben eine Ausartung der Kunst zu nennen, welche in dem angeführten Beispiele um so gefährlicher erscheint, als hier die Sinnlichkeit der Ausführung verbunden mit der Sinnlichkeit des Gegenstandes sich bis zur Ueppigkeit und Wollust steigern musste.

In engem Zusammenhange mit der eben bezeichneten Richtung steht auch die Sorge, welche man auf die Färbung des Marmors verwendete. Sie war allerdings auch schon der älteren Kunst eigen; jetzt aber heisst es z. B. von Praxiteles, er habe denjenigen seiner eigenen Werke den Preis zuerkannt, welchen der Maler Nikias die circumlitio gegeben hatte: woraus wenigstens der hohe Werth erhellt, welchen man auf diesen Schmuck legte. Zwar müssen wir gestehen, von dem technischen Verfahren, wie von der dadurch hervorgebrachten Wirkung nur sehr unbestimmte Begriffe zu haben. Wenn wir aber hören, dass Silanion bei dem Bilde der Iokaste dem Erze, einem Stoffe, welchem eine täuschende Wirkung durch verschiedene Farbentöne seinem Wesen nach durchaus fremd sein musste, Silber beimischte, um dadurch die Blässe des Todes zu bezeichnen, so müssen wir daraus schliessen, dass man sich bei dem Marmor nicht etwa mit der Hinzufügung einiges schmückenden Beiwerkes begnügte, sondern auf bestimmte Stimmungen des Ganzen durch die Farbe hinarbeitete. Ein dem Verfahren des Silanion ganz analoges Beispiel lernten wir an einem Werke des Skopas kennen, der Ziege in der Hand der Maenade, welcher der Künstler zur Andeutung des Todes eine graublaue Farbe gegeben hatte. Bei dem freilich aus sehr verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Serapis des Bryaxis wird als ein besonderes Verdienst der dunkle Ton gepriesen, welcher, der düsteren Natur des Gottes trefflich entsprechend, über das ganze Werk ausgebreitet war.

Von solchen, theils durch Farbe, theils durch Weichheit der Behandlung erzielten Reizen finden wir in den Werken der sikyonischen Schule keine Spur. Hier musste das vorherrschende Material, die Bronze, die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Bedeutung der Form an sich hinlenken. Argutiae operum werden an den Werken des Lysipp gerühmt: Feinheiten in der Durchführung des Einzelnen, welche in der durchsichtigen Oberfläche des Marmors verschwinden würden, sofern sie sich in dem spröden, körnigen Stoffe überhaupt so dar- 435 stellen liessen, wie in dem harten, aber dehnbaren Erze. Der Zweck aber, welchen Lysistratos bei dem Abformen über dem Leben vor Augen hatte, würde nur halb erreicht worden sein, wenn der Abguss aus freier Hand in den Marmor hätte übertragen werden sollen. — Gerade diese Versuche nun können uns lehren, wie weit man sich nach und nach in der Behandlung der Form von dem Vorbilde des Polyklet entfernt hatte. Sein Streben war gewesen, die Menschengestalt von allen ihr etwa in der Wirklichkeit anklebenden Mängeln zu reinigen, sie in ihrer gesetzmässigsten und daher vollkommensten Form darzustellen. Durch eine so klare Einfachheit, welcher Farbe und Geschmack allerdings, aber nur wie dem reinsten Wasser abgehen mochte, glaubte man auf die Länge zu ermüden. Man suchte daher den Beschauer durch Mannig-

faltigkeit des Einzelnen, durch immer neue Feinheiten zu reizen, und näherte sich damit wieder der Wirklichkeit und den Zufälligkeiten ihrer Erscheinung; im Grunde aber tauschte man für die höhere Wahrheit nur den Schein derselben ein. Das förmliche Umschlagen in platten Naturalismus glauben wir schon früher seinem Werthe nach hinlänglich gewürdigt zu haben. Ebenso wenig wird es nöthig sein, hier nochmals über das Verhältniss der Proportionen des Lysipp zu denen des Polyklet zu reden. Nur das sei wiederholt, dass in der auf sie verwendeten Sorgfalt sich die Grundrichtung der sikyonischen Schule besonders scharf ausprägt, insofern sie überall den höchsten Werth auf Vollendung und allseitige Durchbildung der Form legt. Zwar finden wir auch unter den Attikern Künstler, wie Euphranor und Silanion, welche in verwandter Weise die Proportionen zum Gegenstande ihrer Forschung machen. Doch vermag sich ihr Ruhm in dieser Beziehung nicht mit dem des Lysipp zu messen. Bei Skopas und Praxiteles aber und den Künstlern ihrer Umgebung erscheint der formelle Theil ihrer Kunstübung auch jetzt so wenig, wie zur Zeit des Phidias in selbständiger Geltung, vielmehr immer nur als das Mittel zur Darstellung und daher als wesentlich durch die Gegenstände derselben bedingt.

Trotz aller dieser in den bisherigen Erörterungen hervorgehobenen Gegensätze der Schulen von Athen und Sikyon müssen wir aber doch Beide als die Arme eines und desselben gemeinschaftlichen Stromes betrachten, sobald wir sie der vorangehenden Periode gegenüberstellen. Denn alle Eigenthümlichkeiten 436 sind ihrem inneren Wesen nach doch die Ausflüsse eines und desselben Geistes, dessen Aeusserungen nur verschieden sind je nach dem Boden, welchen er für seine Einwirkung vorbereitet fand. Dieser Geist aber ist kein anderer, als der seit dem peloponnesischen Kriege gänzlich veränderte Zeitgeist des gesammten Griechenthums. Wenn sein Einfluss in der Sculptur nicht unmittelbar nach demselben hervortrat, so haben wir den Grund nur in der Beschränktheit der Mittel zu suchen, welche dieser Kunst zu Gebote standen und eine längere Uebung verlangten, um den Forderungen der neueren Zeit gerecht zu werden. Das charakteristische Merkmal dieser neuen Zeit aber war, um es kurz auszudrücken, die Lockerung aller der Bande, welche bis dahin durch Gesetz, Religion und Sitte geheiligt gewesen waren. Das Wesen der älteren Kunst aber beruhte auf der Ehrfurcht vor der Erhabenheit und Würde des Göttlichen, auf der Achtung vor der Strenge der Sitte, auf der Freude an einer kräftigen, zu jeder Anstrengung geschickten Entwickelung des Körpers. Solche Vorzüge konnten unmöglich noch ferner den Beifall eines Geschlechtes finden, welches nach allen Seiten hin das gerade Gegentheil erstrebte. Der Glaube an die alten Götter war durch die Sophistik untergraben; mit der Religiosität sank auch die Sitte im häuslichen Leben. Im Staate aber gab nicht mehr, was recht und gut, sondern was nutzbringend und angenehm war, den Maassstab des Handelns ab. Egoismus und Leidenschaft traten an die Stelle der Aufopferung und der Mässigung. Man suchte nicht mehr Ehre und Ruhm in der Anstrengung, in jener Spannung aller Kräfte, durch welche allein die griechischen Freistaaten sich zu einer so hohen Stufe der Macht erhoben hatten; man wollte geniessen ohne Anstrengung, wollte die Lust der Sinne ohne Zwang befriedigen: die Sinnlichkeit gewann die Herrschaft über den Geist. Einzelne der älteren Zeit ver-

wandte Charaktere vermochten diese innere Umwälzung nicht aufzuhalten; und wie sich dieselbe in der gesammten Litteratur dieser Epoche abspiegelt, so musste sie auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst endlich den entschiedensten Einfluss gewinnen. Jene geistige Gewalt, jene energische Thatkräftigkeit, wie sie sich in den Gestalten des Phidias und Myron offenbart, aber auch selbst 437 in der Ruhe polykletischer Schöpfungen nicht verleugnet, weicht dem Pathos, dem Leiden oder wenigstens der Passivität; selbst das Handeln ist weniger die Folge eines geistigen Wollens, als äusserer Antriebe. Der orgiastische Taumel einer Bacchantin entspringt nicht aus einem freien, selbstthätigen Bewusstsein, sondern wird von einem Gotte erregt (ἐκ ϑεοῦ μανεῖσϑαι). Die Melancholie, das Sehnen der Meergötter ist ein Leiden und Dulden, von welchem keine Erlösung möglich ist. Aus Alexanders Antlitz spricht der rastlos voranstürmende Eroberer. Die Ruhe eines Dionysos ist nicht ein sich Sammeln zu neuer Thätigkeit, sondern eine Ruhe von vorhergegangenem Genuss. Selbst Herakles in der Auffassung, wie ihn die farnesische Statue zeigt, steht ermattet da. Die Aphrodite des Praxiteles aber ist nicht die homerische Göttin, welche, wenn auch mit unglücklichem Erfolge, doch kühn genug ist, sich in den Kampf der Männer zu mischen. Fast in allen diesen Darstellungen, an denen sich doch vorzugsweise die Meisterschaft dieser Periode erprobt, waltet also keineswegs das Leben eines kräftigen Geistes in der Weise vor, dass dadurch der Grundcharakter des Ganzen bestimmt würde, sondern das Leben der Seele, des Gefühls. Die Darstellung desselben setzt aber eine gänzlich verschiedene Anschauungsweise, ein durchaus verschiedenes Studium voraus. Die Thätigkeit des Geistes ist eine streng geregelte, ewigen Gesetzen unterworfene; Gefühl und Seelenleben gewähren dagegen der besonderen Individualität eine grössere Freiheit der Bewegung, finden aber ebendeshalb ihren Ausdruck in weniger stätigen dauernden Formen. Das Studium wird sich daher von der Erforschung des bleibenden festen Gesetzes ab- und auf die Beobachtung der einzelnen Erscheinungen und Zustände lenken; und an die Stelle der früheren ethischen Charaktere werden Gestalten treten, welchen vorzugsweise ein psychologisches Interesse beiwohnt. Sehr bezeichnend für diese Richtung der Kunst sind daher Werke, wie der Paris des Euphranor, in welchem man nicht weniger den Richter der Göttinnen und den Liebhaber der Helena, als den Mörder des Achilles erkannte; oder wie das Bildniss des Apollodoros, in welchem Silanion, so zu sagen, den Zorn verkörpert hatte. Hier musste indessen immer noch das Hauptaugenmerk der Künstler darauf gerichtet sein, bestimmte Persönlichkeiten in der vollen ihnen inwohnenden 438 Eigenthümlichkeit und Individualität zu zeigen und dieselbe in typischer Weise durchzubilden. Ein weiterer Schritt auf der Bahn dieser zugleich psychologischen und pathetischen Entwickelung musste aber dahin führen, die Persönlichkeit einer einzelnen, bestimmten Situation unterzuordnen. Dass dies schon jetzt der Fall war, lehrt z. B. die sterbende Iokaste des Silanion, ein Bild, in welchem der pathetische Ausdruck des Todes so sehr die Hauptsache war, dass der Künstler ihn sogar durch die Farbe zu unterstützen suchte; und noch jetzt ist uns in dem sterbenden Alexander der Florentiner Gallerie [1]) ein

[1]) Müll. u. Oest. D. a. K. I, 39, Fig. 160.

Werk erhalten, welches wenigstens in seinem Urbilde als die Frucht eben dieser Geistesrichtung betrachtet werden muss. Zu ihrer vollen Blüthe entwickelt sich dieselbe jedoch erst in der nächsten Periode.

Die eben erwähnten Werke sind vor allem geeignet, uns an die Bemerkung zu erinnern, mit welcher wir den Rückblick auf die vorige Periode beschlossen haben: dass nemlich jetzt die Malerei auf die Sculptur einen sichtbaren Einfluss auszuüben beginne. Denn offenbar hat der, man möchte sagen, schillernde Charakter des Paris sein Vorbild in dem wetterwendischen Demos der Athener von Parrhasios, das Pathos der sterbenden Iokaste in der zum Tode verwundeten Mutter von Aristides, welche ihr Kind von der Brust abhält, um es nicht statt der Milch das Blut einer Sterbenden einsaugen zu lassen. Jener Einfluss aber bleibt nicht auf die Wahl und die geistige oder poetische Auffassung des Gegenstandes beschränkt, sondern äussert sich ebenso nachdrücklich in Hinsicht auf die formelle Behandlung. Die Malerei zur Zeit des Zeuxis und Parrhasios tritt zu der älteren des Polygnot vornehmlich dadurch in einen scharfen Gegensatz, dass sie sich dem Streben nach Illusion hingiebt: den sprechendsten Beweis dafür liefert der bekannte Wettstreit der beiden Meister, deren einer durch gemalte Trauben die Vögel, der andere durch einen gemalten Vorhang seinen Nebenbuhler selbst täuscht. Worin aber bestand nach dem Urtheile der Alten das charakteristische Verdienst des Praxiteles und Lysipp? In der veritas, derjenigen Wahrheit, welche uns ein getreues Bild der Natur weniger nach ihren tieferen Gesetzen, als nach ihrer äusseren Erscheinung giebt. In diesem e i n e n Streben erkennen wir sogar den Punkt, in welchem die früher hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten und Gegensätze der beiden herrschenden Kunstschulen ihre Einigung finden. Die subtile Durchbildung der Form bis in das Einzelnste, die schlankeren Proportionen, das individuelle Gepräge in Bewegung und Stellung bei Lysipp, der Reiz der Farbe, die Weichheit und Zartheit in Behandlung der Oberfläche, die bequeme behagliche Ruhe in den Stellungen bei Praxiteles, alles dieses hat doch nur den Zweck, sich der Wirklichkeit so nahe als möglich anzuschliessen, den Sinn des Beschauers durch den Eindruck natürlicher Wahrheit gewissermassen gefangen zu nehmen. 439

Es ist gewiss vollkommen richtig, wenn Lessing (Laokoon, Anhang § 10) behauptet: dass nur das die Bestimmung einer Kunst sein könne, wozu sie einzig und allein geschickt sei, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Nicht alles, was die Kunst vermöge, solle sie vermögen. Nehmen wir aber diesen Satz zur Grundlage unseres Urtheils über den Werth jenes Einflusses der Malerei, sowie über die ganze Entwickelung der Sculptur in dieser Periode, so dürfen wir nicht leugnen, dass gegen ihn bereits mehrfach gefehlt worden ist: man muthete der Sculptur in vieler Beziehung schon mehr zu, nicht als sie zu leisten vermochte, wohl aber als sie vermögen sollte. Gerade je geringer verhältnissmässig die Mittel sind, welche dieser Kunst zu Gebote stehen, um so strenger soll sie in der Anwendung derselben verfahren, und sich selbst auf das wirklich Wesentliche, für die Bezeichnung der inneren Natur des darzustellenden Gegenstandes Nothwendige beschränken. Wir mussten dagegen vielfach darauf hinweisen, wie jetzt schon überall das Streben hervortritt, an die Stelle des Wesens den Schein, an die

Stelle der Wahrheit die Täuschung zu setzen. Das iucundum genus wird dem austerum vorgezogen. Man will vor allem den Sinnen schmeicheln, Gefallen erwecken; und selbst da, wo jenes ruhige Behagen, jene natürliche Anmuth einer grösseren Erregtheit weichen muss, geschieht es nicht, um den Geist zu einer kräftigeren Thätigkeit anzuspannen, sondern um den einer Herrschaft des Geistes sich entziehenden Kräften der Leidenschaft freien Lauf zu lassen. Freilich dürfen wir bei denjenigen Künstlern, welche zuerst auf diesem Wege zu 440 Ruhm und Ansehen gelangen, noch nicht von eigentlicher Ausartung der Kunst sprechen; aber in ihrem Wirken liegen die Keime derselben, welche sich schon unter ihren unmittelbaren Nachfolgern, wie bei Lysistratos, Kephisodotos, vollständig entwickelt zeigen; und vielleicht ist es gerade diesem schnellen und scharfen Hervortreten zu verdanken, dass man die Gefahr erkannte, und, wenn auch nicht in die alten Bahnen zurückkehrte, doch der völligen Ausartung durch Strenge und Selbstbeherrschung vorbeugte, wie wir in der folgenden Periode sehen werden.

Dieses Urtheil, so hart es lautet, wird doch nicht ungerecht genannt werden können, sofern wir als Maassstab die höchsten Forderungen der Kunst annehmen, wie sie in der Epoche des Phidias ihre Befriedigung gefunden hatten. Ganz anders muss es sich dagegen gestalten, sobald wir diesen Maassstab absoluter Vollkommenheit aufgeben und nach dem relativen Werthe fragen. Denn sehen wir von der Kunst der Zeit des Phidias ab, so vermag sich nichts anderes mit der des Skopas, Praxiteles, Lysipp zu messen. Keine andere Zeit erreicht sie in der Unmittelbarkeit künstlerischen Schaffens. Wir haben es nicht mit einer Kunst zu thun, welche sich mühsam aus dem Verfalle, wie von Sehnsucht nach einer vergangenen Herrlichkeit getrieben, wieder emporzuarbeiten strebt, sondern als unmittelbare Nachfolgerin und Erbin der glänzendsten Epoche, im Besitze aller Mittel der künstlerischen Darstellung, aus der Fülle des sie umgebenden Lebens heraus schafft, und, was dieses Leben wünscht und verlangt, künstlerisch gestaltet. Freilich ist, was diese Zeit bewegt, nicht an sich das Höchste und Erhabenste; aber sie ist reich in ihrer inneren und äusseren Entwickelung; sie bringt eine Fülle neuer Ideen und Anschauungen zur Geltung, verlangt die Befriedigung neuer Anforderungen und Bedürfnisse; und gewährt dadurch auch der Kunst reichen Anlass zu neuer vielseitiger Thätigkeit. Was diese aber ergreift, was sie zu leisten unternimmt, das leistet sie ganz; und wenn wir z. B. dem Lysipp eine hohe poetisch-künstlerische Genialität nicht zuzuerkennen vermochten, so mussten wir dagegen anerkennen, dass er durch seine Hingebung an die Wirklichkeit in seinen künstlerischen Gestalten die äussere Erscheinung in ihrer vollsten Lebendigkeit erfasste und darstellte. Dagegen spiegelt sich in 441 den Werken des Skopas der ganze geistige Kampf, welcher diese Zeit erregt und in Spannung erhält, jener Kampf mit den Mächten des Geschickes, denen auch das freie Hellas unterliegen musste; während in den Bildungen des Praxiteles die anmuthigste Entfaltung des griechischen Lebens verkörpert erscheint. Mag aber auch die Auffassung vielfach eine sinnliche, auf Aeusseres gerichtete sein, immer giebt sich der Künstler seinem Gegenstande ganz hin; dieser ist ihm der Zweck, welchem sich die Mittel der Darstellung unterordnen müssen, nach welchem sie sich überhaupt bestimmen; nicht benutzt er umgekehrt den

Gegenstand nur als das Mittel, um seine Meisterschaft, seine Virtuosität zu zeigen, die Bewunderung des Beschauers von dem Kunstwerke ab- und auf seine eigene Person zu lenken. Darin aber, dass das Werk seinen Gegenstand erfüllt, und dass beide nach dem mathematischen Ausdrucke congruent sind und einander völlig decken, liegt der Grund, dass die Kunst dieser Zeit mit der vorhergehenden nicht in einem fundamentalen Gegensatze steht, sondern als eine Fortsetzung und vielseitige Entwickelung derselben erscheint, dass auch die Werke dieser Zeit noch Theil haben an jenem idealen Charakter, welcher ihnen eine allgemeine Geltung für alle Zeiten sichert. Noch schärfer wird die Einheit beider Perioden in dieser bestimmten Beziehung der wesentlich veränderten Richtung der nachfolgenden Zeit gegenüber erscheinen. Doch wollen wir hier der Untersuchung nicht vorgreifen, und jetzt vielmehr zur Erforschung der Thatsachen im Einzelnen schreiten, durch welche es sich klar herausstellen wird, dass wir am Ende dieser Periode an einem Wendepunkte in der Entwickelung der griechischen Kunst angelangt sind, welcher nur dem gewaltigen Umschwunge zur Zeit des Phidias an Bedeutung nachsteht.

Fünfter Abschnitt.

442

Die Kunst der Diadochenperiode bis zur Zerstörung Korinths.

Die Künstler von Pergamos.

Die Untersuchung über die Künstler von Pergamos gründet sich vornehmlich auf eine Stelle des Plinius (34, 84): „Mehrere Künstler stellten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier dar: Isigonos, Pyromachos, Stratonikos, Antigonos, welcher auch Bücher über seine Kunst schrieb.“ Wir gewinnen dadurch zuerst eine feste Zeitbestimmung: Attalos herrscht von Ol. 134, 4 bis 145, 4 (241—197 v. Chr.); und sein Hauptsieg über die Gallier fällt in das Jahr 239 = Ol. 135, 2. Ueber die Kämpfe des Eumenes sind wir nicht näher unterrichtet; und da Plinius ihn nach Attalos nennt, so lässt sich sogar zweifeln, ob der erste (Ol. 129, 2—134, 4) oder der zweite (Ol. 145, 4—155, 2) gemeint sei; wahrscheinlich indessen der erstere, da durch Attalos die Macht der Gallier in Asien gänzlich gebrochen wurde. Ehe wir über die zur Verherrlichung dieser Siege bestimmten Kunstwerke ausführlicher handeln, stellen wir zusammen, was über die Künstler ausser der Erwähnung bei Plinius sonst noch bekannt ist.

Isigonos wird nicht weiter erwähnt.

Antigonos wird von Plinius auch unter den Quellen des 33sten und 34sten Buches als Schriftsteller über Toreutik genannt. Harduin hält ihn für identisch mit dem auch sonst bekannten Schriftsteller aus Karystos; und wahrscheinlich ist er derselbe, an welchen der Perieget Polemon seine Schrift über die Maler richtete (Athen. XI, p. 474 C).

Stratonikos machte nach Plinius (34, 90) auch Philosophenstatuen, und wird von diesem Schriftsteller (§ 85) den Künstlern beigezählt, welche durch eine gleichmässige Tüchtigkeit, nicht vorzugsweise durch ein einzelnes Werk in Ansehen standen. Beide Male wird bemerkt, er sei auch Caelator gewesen, 443 und unter den berühmtesten Caelatoren wird er denn auch in dem betreffenden Abschnitte (33, 156) angeführt, aus welchem wir ausserdem (der Bamberger Handschrift zufolge) Kyzikos als Vaterstadt des Künstlers kennen lernen. Seinen Ruhm in der Toreutik bestätigt Athenaeus (XI, p. 782 B), indem er ihm unter den sechs berühmtesten Künstlern dieser Klasse eine Stelle anweist.

Phyromachos. Der Name dieses Künstlers lautet auch in den besten Handschriften des Plinius Pyromachos; doch scheint vor dieser ungewohnten Form die gebräuchlichere Phyromachos den Vorzug zu verdienen[1]). Zwar führt Plinius einen Künstler dieses Namens auch unter den Erzbildnern der 121sten Olympiade an: 34, 51. Doch beruht diese Angabe möglicherweise auf einem Irrthume; wo nicht, so müssten wir von dem für Attalos thätigen Künstler einen früheren gleichnamigen unterscheiden. Dem pergamenischen Künstler dürfen wir mit Sicherheit ein vorzügliches Bild des Asklepios beilegen, welches Prusias später von Pergamos wegführte[2]). Pergamenische Münzen, auf welchen man eine Nachbildung dieser Statue vermuthet[3]), zeigen uns den Gott in der bekanntesten Darstellungsweise stehend gebildet, wie der Typus auch wohl schon vor der Zeit des Phyromachos sich festgestellt haben mochte. — Wahrscheinlich desselben Künstlers Werk war auch ein von Anaxagoras geweihter knieender Priap, auf welchen sich ein Epigramm des Apollonidas bezieht[4]). Zwar meint Schöll[5]): Anaxagoras möge der bekannte Philosoph sein, welcher sich die letzten Jahre seines Lebens in Lampsakos aufhielt, wo Priap besonders verehrt ward; und in diesem Falle könne sein Weihgeschenk ein Werk des Atheners Phyromachos sein, welcher am Fries des Erechtheum um Ol. 93 beschäftigt war. Allein Anaxagoras starb schon Ol. 88, 1, während der athenische Künstler zwanzig Jahre später in einer kaum selbständigen Stellung erscheint. — Als Schüler des Phyromachos nennt Plinius (35, 146) einen Maler Milon aus Soli, woraus hervorzugehen scheint, dass auch er selbst in der Malerei tüchtig war.

444 Die eben zusammengestellten Nachrichten sind augenscheinlich so dürftig, dass wir nicht wagen könnten, etwas über die Eigenthümlichkeiten dieser Künstler auch nur zu vermuthen, wenn sich nicht eine dieser Angaben mit anderen historischen Thatsachen vereinigen und dadurch eine bestimmtere Grundlage für weitere Untersuchungen gewinnen liesse: die Angabe, dass sie die Siege des Attalos und Eumenes über die Gallier durch Kunstwerke verherrlichten. Plinius theilt uns freilich nichts als die nackte Thatsache mit. Aber gerade diese Allgemeinheit giebt uns wieder das Recht, andere Nachrichten, welche sich auf die künstlerische Feier jener gallischen Niederlagen beziehen, mit den Worten des Plinius in Verbindung zu setzen. So dürfen wir als ein Werk dieser Kunstschule die Darstellung derselben (*Γαλατῶν τὴν ἐν Μυσίᾳ*

---

[1]) Keil anall. epigr. p. 209; Bergk, Ztschr. f. Altw. 1844, S. 273. [2]) Polyb. fragm. lib. 32, c. 25; Diodor exc. lib. 31, p. 508; Suidas s. v. *Προυσίας*. [3]) Müll. u. Oest. Denkm. I, T. 48, Fig. 219. [4]) Anall. II, p. 134, n. 9. [5]) Mitth. S. 125.

φθορὰν) betrachten, welche, zusammen mit denen der Kämpfe gegen die Giganten, die Amazonen und die Meder bei Marathon, auf der Akropolis von Athen aufgestellt waren: denn sie waren dorthin von Attalos geschenkt worden [1]. So konnten auch die elfenbeinernen Thüren des palatinischen Apollotempels zu Rom mit der Darstellung des Todes der Niobiden und der Niederlage der Gallier bei Delphi, als eines Vorspiels der späteren Kämpfe, recht wohl Werke dieser Schule sein [2]: denn der römische Staat war der Erbe der attalischen Schätze, und die Arbeit in Elfenbein würde einem Künstler wie Stratonikos wohl anstehen, welcher in der Kunst der Caelatur eine der ersten Stellen einnimmt. Doch auch diese Werke sind uns im Einzelnen zu wenig bekannt, als dass sie unser Wissen über das künstlerische Verdienst ihrer Urheber irgend zu erweitern vermöchten. Dies geschieht erst dadurch, dass zwei noch jetzt erhaltene Werke sich mit hinlänglicher Sicherheit als Originale dieser Schule nachweisen lassen, der sogenannte sterbende Fechter des capitolinischen Museums und die früher unter dem Namen Arria und Paetus bekannte Gruppe der Villa Ludovisi [3].

Einen Gallier in dem sterbenden Fechter erkannt zu haben, ist das Verdienst Nibby's. Seine in einer wenig verbreiteten Zeitschrift [4] versteckte Arbeit über diese Statue überrascht durch Klarheit und Einfachheit der Darstellung 445 und zeigt ein feines und tiefes Verständniss der Eigenthümlichkeiten des Werkes, so dass man wünscht, es wäre dem Verfasser die Genugthuung geworden, seiner Meinung eine letzte Bestätigung durch die Stelle des Plinius zu gewähren, welche ihm zufällig unbekannt geblieben ist. Was er zur Widerlegung der früheren Benennung beibringt, mag hier füglich übergangen werden. Seine eigene Ansicht stützt sich vornemlich auf die Nachrichten des Pausanias [5] und Diodor [6] über Körperbeschaffenheit und Sitten der Gallier, oder, wie sie bei den Griechen genannt wurden, der Galater. Als ein erstes und charakteristisches Kennzeichen wird dort die lange, mächtige und kräftige Statur angegeben. Weniger deutlich ist es, wenn sie ταῖς δὲ σαρξὶ κάθυγροι καὶ λευκοὶ genannt werden: doch scheint nicht ein weiches, sondern ein saftiges, kräftiges Fleisch damit bezeichnet zu sein. Wie im Angesicht der Statue geschrieben lauten aber die Worte Diodors über das Haar: es sei nemlich Sitte gewesen, die natürliche Eigenthümlichkeit desselben durch den fortwährenden Gebrauch einer Salbe noch weiter auszubilden und es von der Stirn über den Scheitel nach dem Nacken in einer Weise zurückzustreichen, wie man es an den Satyrn und Panen zu sehen gewohnt sei. Denn durch die Behandlung sei das Haar so dick und struppig geworden, dass es sich von den Mähnen der Pferde nicht unterschieden habe. Den Bart hätten die Einen ganz geschoren, die Anderen theilweise wachsen lassen; namentlich aber die Vornehmen nur den Schnurrbart, diesen aber so voll und lang getragen, dass der Mund davon ganz bedeckt worden sei. Ein besonderes Kennzeichen bildet ferner das celtische Halsband, welches namentlich durch den Kampf des Manlius Torquatus mit einem Gallier

---

[1]) Paus. I, 25, 2; cf. Plut. Anton. 60. [2]) Properz II, 31, 11 sqq. [3]) Müll. u. Oest. D. a. K. I, 48, Fig. 217. 218. [4]) Effemeridi letterarie di Roma 1821, April. p. 49 sqq. [5]) X, 19 sqq. [6]) V, 28 sqq.

bekannt ist[1]), aber auch von Diodor[2]) erwähnt wird[3]). Eben so findet sich dort der Gebrauch bestätigt, ganz oder fast ganz nackt in den Kampf zu gehen. Endlich verdienen auch der grosse Schild und das gebogene Schlachthorn als mit der Beschreibung übereinstimmend nicht übersehen zu werden. Dass wir in dem sterbenden Fechter einen Gallier vor uns haben, ist also keinem Zweifel 446 unterworfen. Dadurch ist aber zugleich die Erklärung für die früher Arria und Paetus genannte Gruppe gegeben: sie stellt einen Gallier dar, welcher, um der Schmach der Gefangenschaft zu entgehen, zuerst sein Weib und darauf sich selbst tödtet; wie ja auch Pausanias (c. 23) berichtet, dass sie in dem Kampfe bei Delphi diejenigen, welche auf der Flucht wegen ihrer Wunden und ihrer Schwäche nicht zu folgen vermochten, selbst niedermachten. Die richtige Deutung ist als Vermuthung schon von Visconti[4]) ausgesprochen, von Raoul-Rochette[5]) aber zuerst ausführlich begründet worden. Nur hätte dieser Gelehrte noch einen Schritt weiter gehen, und, wenn er Analogien für den Styl der Gruppe suchte, nicht auf den sogenannten borghesischen Fechter verweisen sollen, welcher sich von ihr in der ganzen Behandlung wesentlich unterscheidet: nur eine Statue durfte zur Vergleichung herbeigezogen werden, und diese ist keine andere, als der sterbende Fechter selbst. Er zeigt nicht nur Analogien des Styls, sondern eine vollständige Uebereinstimmung: er ist nicht nur das Product einer verwandten Geistesrichtung, sondern desselben Geistes, ja vielleicht derselben Hand, wie er aus demselben Material, dem gleichen, von dem gewöhnlichen sich nicht unwesentlich unterscheidenden Marmor, gebildet ist. Es ist überflüssig, dafür noch weitere Beweise beizubringen, wo ein Jeder durch den Augenschein sich leicht selbst überzeugen kann. Nur einen Einwand will ich beseitigen, den man aus der Betrachtung der Vorderansicht der zusammensinkenden Frau hernehmen möchte: die hier bemerkbare Verschiedenheit des Styls ist lediglich auf Rechnung einer modernen ungeschickten Ueberarbeitung und Glättung zu setzen, während die Rückseite in voller Frische die Uebereinstimmung hinlänglich verbürgt. — Die Erkenntniss aber, dass Statue und Gruppe eng zu einander gehören, ist von hoher Wichtigkeit. Denn es fällt damit die Hypothese weg, dass die erste nur eine in römischer Zeit gemachte und etwa zum Schmucke einer Trophäe bestimmte Copie sei. Sie ist Original, wie die Gruppe: und über diesen Punkt hätte man nie sollen in Zweifel sein; denn der eigenthümliche Zauber, welchen sie mehr als die meisten in Rom noch erhaltenen Antiken auf den 447 Beschauer ausübt, beruht eben auf ihrer Originalität. Man prüfe das kleinste Detail; und nirgends wird man etwas weder von der Aengstlichkeit, noch von der glatten Praktik und Routine eines Copisten bemerken, sondern in jedem Zuge finden, dass ihn der Künstler mit vollem Bewusstsein und für den bestimmten Zweck gerade so in dem Marmor bilden wollte, wie wir ihn sehen. — Freilich könnte man die Originalität dieser Marmorwerke auch wieder zu dem Beweise benutzen wollen, dass sie mit den von Plinius erwähnten Gallierschlachten pergamenischer Künstler nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehen könnten, da dieselben in dem Buche über die Erzgiesser angeführt

---

[1]) Liv. VI, 7. [2]) c. 27. [3]) Vgl. auch Ann. dell Inst. 1831, p. 307. [4]) Op. var. IV, p. 326. [5]) Bullet. de Férussac 1830, T. XV, p. 365 sqq.

werden. Allein, wie schon oben bemerkt ward, erlaubt gerade die Allgemeinheit des Ausdrucks bei Plinius, an Werke verschiedener Art zu denken. Dabei soll allerdings nicht geleugnet werden, dass wir für die Identität der von Plinius erwähnten und der erhaltenen Statuen zwingende äussere Beweise nicht besitzen, sondern nur auf negativem Wege zu einer Ueberzeugung gelangen können. Sie beruht zuerst darauf, dass vor der Zeit der Diadochen die Wanderzüge der Gallier nach Griechenland und Kleinasien noch nicht begonnen haben. Dass ferner ihre Niederlage bei Delphi durch statuarische Werke verherrlicht worden sei, wird wenigstens nirgends berichtet. Nach Attalos war aber ihre Macht in Kleinasien für lange Zeit gebrochen. So nähern wir uns der Zeit der römischen Kämpfe in Gallien, und es fehlt auch jetzt nicht in Rom an Vertheidigern der Ansicht, dass auf diese, etwa auf die Siege Caesars, die beiden erhaltenen Kunstwerke zu beziehen seien. Allein sie würden zunächst den Beweis zu führen haben, wenn auch nicht, dass gerade diese Siege in Statuengruppen dargestellt, doch dafür, dass überhaupt Siege über barbarische Völker in historischer Auffassung als lebendig bewegte Handlung und in runden Figuren jemals von Römern oder für sie von Griechen gebildet worden seien. Schlachtscenen in Relief sind allerdings in hinreichender Zahl bekannt; die statuarischen Werke dagegen beschränken sich in allen uns noch erhaltenen Resten auf die Personificationen von Provinzen, gefangene Könige, und einzelne unter einander nicht durch eine bestimmte Handlung verbundene, sondern etwa zum Schmuck einer Trophäe oder anderer Monumente gearbeitete Figuren. — Doch wir wollen diesen negativen Beweis nicht zu hoch anschlagen und vielmehr die wichtigsten Kriterien für eine Entscheidung im Styl und der ganzen künstlerischen Auffassung aufsuchen, um aus ihnen zu beweisen, dass sich für dieselben nirgends in der griechischen Kunstgeschichte, als in der Zeit der Diadochen, eine passende Stelle finden lässt. 448

Wir gehen von dem einfachsten Satze aus, dass die dargestellten Personen nicht Griechen, sondern Barbaren sind, und zwar nordische Barbaren; und fragen zunächst, ob wir einem ähnlichen Vorwurfe in der Geschichte der Sculptur bereits früher begegnet sind? Die Antwort muss verneinend ausfallen. Zwar hatte schon Ageladas kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren, Onatas unter anderen auch den Japygierkönig Opis gebildet. Allein erstens standen diese, obwohl sie Barbaren genannt werden, der Race nach doch den Hellenen weit näher, als die nordischen Celten. Sodann aber berechtigt uns nichts zu der Annahme, dass in ihnen der barbarische Typus charakteristisch durchgebildet worden sei. Besitzen wir nicht ziemlich aus derselben Zeit die äginetischen Giebelstatuen, bei welchen es wegen der politischen Verhältnisse besonders nahe gelegen hätte, die Troer als asiatische Barbaren zu bilden? Und doch finden wir sie höchstens durch einige Aeusserlichkeiten des Costüms von den Hellenen unterschieden. Ein Paris von Euphranor aber, wenn er auch vom Kopf bis zum Fusse in phrygischer Kleidung steckte, wird darum noch keineswegs als eine den erhaltenen Gallierstatuen analoge Barbarenbildung zu denken sein. Gerade diese Trojaner, so wie die ebenfalls für ungriechisch erachteten Amazonen u. a. zeigen uns recht deutlich, dass die Künstler in der Blüthezeit die Charakteristik in Aeusserlichkeiten suchten, um in der Körper-

bildung um so weniger nöthig zu haben, von dem einmal angenommenen Ideal der Schönheit abzugehen. Ja selbst die Malerei wagt es kaum, von dem Gebrauche der Sculptur abzuweichen: Polygnot malt in der Nekyia zu Delphi das Bild des Memnon; aber, um ihn als König der Aethiopen zu bezeichnen, giebt er ihm nicht die Bildung dieses Volkes, sondern als ein reines Parergon setzt er einen Aethiopenknaben zu seinen Füssen, doch wohl, weil er die geistige Bedeutung des Königs in dem fremden Typus darzustellen nicht wagen mag. Als nun aber Alexander bis tief in Asien vordrang und mit Völkern aller Art 449 in Berührung kam, da, sollte man glauben, hätte sich doch die Barbarenbildung wie von selbst ergeben müssen. Allein unter den Werken des Lysipp und seiner Schule, welcher diese Aufgabe am nächsten lag, finden wir nichts, was darauf hindeutete. Die Reiterschaar vom Granikos bestand aus Griechen; sie war ein Ehrendenkmal für die Gefallenen, keine eigentliche Schlachtscene. Denn, um es nur ganz scharf auszusprechen, die eigentlich historische Kunst war auch damals noch zunächst auf die Malerei beschränkt. Wir kennen Bilder der Schlachten von Marathon, Oenoë, Mantinea, Schlachten Alexanders. Siegesweihgeschenke in der Sculptur bestehen aus Gruppen von Portraits der Führer und Bildern der Stammesheroen, untermischt mit wirklichen Göttern. An gleichzeitige Schlachten suchte man höchstens insofern zu erinnern, als man mythische Kämpfe der Heroenzeit darstellte, welche dem nachfolgenden Geschlechte zum Vorbilde gedient hatten. Erst die längere und fest begründete Königsherrschaft durfte es wagen, menschliche Thaten denen der Heroen und Götter gleich zu setzen. Aber auch sie that es noch mit Vorsicht. Auf den Thüren des palatinischen Apoll standen die Gallier den Niobiden gegenüber, und die Besiegung der ersteren erschien nicht als ein Werk der Menschen, sondern des Apollo selbst. Auf der Akropolis von Athen weihte zwar Attalos „die Niederlage der Gallier“; aber auch sie hatte die marathonische Schlacht, die Kämpfe der Amazonen und der Giganten zur Seite; und wer weiss, ob nicht auch hier den Göttern noch ein thätiger Antheil am Kampfe gewährt war, den Göttern, welche in ihren Orakeln schon vor dem Siege den Attalos als *ταύροιο διοτρεφέος φίλον υἱόν*, als *ταυρόκερων* begrüsst hatten[1])? Wir können sogar nicht wagen zu entscheiden, ob die Gruppe, zu welcher die erhaltenen Statuen gehören, nicht ebenfalls die delphische von Gott gesandte Niederlage darstellte, um symbolisch den späteren Sieg des Attalos zu verherrlichen. Die Beziehung auf denselben ward dem Beschauer durch den Anblick der scharf ausgeprägten Barbarengestalten nahe genug gelegt. Die präcise Durchführung dieses Typus machte sie zu einem historischen Denkmale in weit engerem Sinne, als es bei allen Darstellungen älterer mythologischer Begebenheiten der Fall sein konnte.

450 Die Aufgabe des Künstlers war also von Allem, was seine Vorgänger geleistet hatten, wesentlich verschieden; und demgemäss ist auch der Eindruck seiner Werke, selbst wenn wir von der Bedeutung und dem geistigen Ausdrucke absehen und nur die äussere Erscheinung in ihrer Gesammtheit auffassen, ein durchaus fremdartiger. Trotzdem aber bleibt in ihnen überall das Wirken eines griechischen Geistes sichtbar. Um diesen scheinbaren Wider-

---

1) Paus. X, 15, 3; Diod. exc. Vat. 34, 8.

spruch zu lösen, versetzen wir uns einmal an die Stelle des Künstlers, als ihm der Auftrag ward, die Niederlage der Gallier in einer Reihe von Statuen plastisch darzustellen. Musste ihm nicht selbst im ersten Augenblicke die Aufgabe fremdartig erscheinen? Was bei der Darstellung eines mythischen Kampfes gegen Nicht-Stammesgenossen erlaubt war, die Feinde äusserlich zu charakterisiren, in der Bildung der Körper aber sich der früheren rein griechischen Kunstübung anzuschliessen, durfte er hier nicht wagen: die Gallier lebten noch in der Erinnerung des Königs, wie des Volkes, für welche der Künstler arbeitete, mit allen den Schrecken, welche ihre wilden Züge verbreitet hatten. Daher durfte er sich der Aufgabe nicht entziehen, sie so zu bilden, wie man sie zu sehen gewohnt war. Aber bisher hatte sich seine Kunst nur im Griechenthum bewegt: unter Griechen hatte er gelebt, an ihnen hatte sich sein Auge selbst unbewusst gebildet, an ihren Formen seine Hand geübt. Selbst die Götter waren nur verklärte Griechen, nach griechischen Bildungsgesetzen geformt. Anders war es mit den Barbaren: hier reichte der Schatz der bisherigen künstlerischen Erfahrungen nicht mehr aus; mochte der Künstler sein Studium an dem griechischen Körper bis zur höchsten Vollendung getrieben haben, hier musste es von Neuem beginnen.

Die erste Frage, welche er sich vorzulegen hatte, war deshalb offenbar die: worin das eigentliche Wesen der Bildung dieser Barbaren bestehe; und alsbald musste er einsehen, dass er auf das Streben nach einer absoluten Schönheit, welcher die schöne Form an und für sich schon Zweck genug ist, hier zu Gunsten einer charakteristischen Darstellung verzichten musste. Es war seine erste Aufgabe, den darzustellenden Gegenstand kenntlich zu machen, ehe er daran denken durfte, ihn zu verschönern. Er hat nicht einen schönen Körper, sondern den Körper eines Barbaren zu bilden, aber nicht eine bestimmte Individualität, sondern eine Persönlichkeit, an welcher die Eigenthümlichkeiten des Stammes, der Race zur Erscheinung kommen sollen. So stellt sich die Aufgabe des Künstlers zwischen Naturalismus und Idealismus in die Mitte. 451

Betrachten wir nun den Weg, welchen der Künstler gegangen ist, im Einzelnen und, in dem gegebenen Falle, an den erhaltenen Gallierstatuen. Er hat sie gefasst als hohe, kräftige Gestalten, von starker, nerviger Leibesbeschaffenheit, von Magerkeit und üppiger Fülle gleich weit entfernt. Jene Weichheit und Geschmeidigkeit des ganzen Gefüges aber, welche auch kräftigen hellenischen Gestalten noch eigen sind, auf denen sogar das hohe Maass der Kraftentfaltung bei den Griechen wesentlich beruht, geht diesen Galliern ab. Es sind Gestalten, welche weniger durch die kunstgerechte Vertheilung der Kraft und die feine Gliederung jeder Bewegung, als durch die blosse Fülle und Masse der Kraft eine grosse Wirkung hervorzubringen vermögen. Die Haut hat, wie Nibby richtig bemerkt, nicht die zarte Weichheit und Elasticität der griechischen, sie ist derber und fester, wie sie sich unter dem Einflusse eines rauheren Klima's bilden muss, und lässt deshalb die unter ihr liegenden Muskeln in weniger fein geschwungenen Linien erscheinen, während sie an den Gelenken häufiger scharfe Brüche bilden, an Händen und Sohlen durch fortwährende Reibung sich hornartig verhärten muss. Eben so sind die Haare hart und struppig, ohne Wellenlinien, auf der Stirn steil emporstehend, und hinten

bis tief in den Nacken herabgewachsen. Endlich zeigt der Kopf, in welchem der Barbarencharakter allerdings am bestimmtesten seinen Ausdruck finden musste, einen von dem griechischen gänzlich verschiedenen Organismus. Denn eben die Grundverhältnisse der Theile zu einander, welche in dem rein griechischen Typus durch ihre strenge, man kann sagen mathematische Regelmässigkeit dem vollendeten Ideale so nahe verwandt sind, erscheinen hier durchaus verändert; und wir können nicht läugnen, dass gerade in denjenigen Formen, in welchen das geistige Wesen vorzugsweise seinen Ausdruck findet, die harmonische Entfaltung der Linien häufig gestört ist, während dagegen weniger edle Theile eine hervorragende Geltung erhalten haben.

Fragen wir uns nun, ob alle diese Formen das sind, was wir unter schönen
452 Formen zu verstehen pflegen, so kann die Antwort nur verneinend ausfallen. Eine schwielichte Hand, ein Fuss mit harter, schwielichter Haut, struppiges Haar, derbe, unedle Gesichtszüge können wenigstens nicht für besondere Schönheiten gelten. Dennoch aber hat der Künstler gerade diese Züge der Natur mit Sorgfalt und auf das Feinste abgelauscht, und jede Einzelnheit mit vollem Bewusstsein dem Marmor eingeprägt. Hier lag nun für den Künstler allerdings eine gefährliche Klippe verborgen, nemlich in groben Naturalismus zu verfallen und uns die Hässlichkeit und Rohheit der Barbarenbildung in voller Nacktheit zu zeigen. Erregten ihm dagegen diese an sich unschönen Formen Anstoss, so drohte andererseits die entgegengesetzte Gefahr, dass er über dem Streben nach Schönheit den ganzen Charakter verwischte und an die Stelle wirklicher Barbaren ein Zwittergeschlecht von Hellenen und Barbaren setzte. Untersuchen wir daher, auf welche Weise der Künstler den richtigen Mittelweg zwischen diesen beiden Klippen gefunden hat, auf welchem allein es möglich wird, dass dem Beschauer die unschönen Einzelnheiten nicht als etwas unangenehm Hässliches entgegentreten, sondern vielmehr als ein eigenthümliches Verdienst des Werkes erscheinen. Ich will nicht die griechische Kunst, wie man es versucht hat, in zwei grosse Hälften zertheilen, eine Kunst der Naivetät und eine Kunst der Reflexion. Aber wir mögen uns an jedes beliebige Werk der früheren Zeit erinnern, möge es aus naturalistischer Anschauung hervorgegangen sein, wie bei Demetrios, oder möge es durch die lebendigste Beobachtung der feinsten Züge, wie bei Lysipp, mit der Wirklichkeit gewetteifert haben; immer mussten wir die Unmittelbarkeit der künstlerischen Anschauung anerkennen, welche sich mit unbefangenem Sinne den Erscheinungen des Lebens hingab. An den Statuen der Gallier dagegen lässt sich die bewusste Ueberlegung in der Behandlung alles Einzelnen nicht verkennen; und ich stehe nicht an zu behaupten, dass der Künstler seine Aufgabe durch künstlerische Kritik, durch die auswählende, sichtende Thätigkeit des Geistes, zu lösen versucht und wirklich gelöst hat. Weit entfernt, uns den ersten besten Gallier treu nach der Natur copirt (*αὐτοανθρώπῳ ὅμοιον*, wie es von Demetrios heisst) vorzuführen, sammelt er vielmehr zuerst sorgfältig aus einer Mehrzahl dieses Volksstammes die einzelnen Züge, welche allen gemeinsam sind, und in ihrer
453 Gesammtheit diesem Volke erst seinen bestimmten Charakter geben. Freilich mussten alle diese Züge eben so viele Abweichungen von der reinen Schönheit sein. Aber auch diese Abweichungen, sei es dass sie auf die Verschiedenheit

der Race, sei es dass sie auf äussere Verhältnisse, Klima, Lebensweise u. a. zurückzuführen sind, haben ihre bestimmte Regel: denn die Natur wirkt im Ganzen auch auf das ganze Volk gleichartig. Indem nun der Künstler aus den einzelnen Erscheinungen diese Regel abstrahirte, durfte er von dem Streben nach absolut schönen Formen abgehen. Denn das minder Vollkommene ordnete sich einer neuen einheitlichen Idee unter: es verleiht dem Werke die Schönheit des Charakters, der historischen Wahrheit.

Ich fürchte nicht, dass man hier andere Barbarenbildungen, etwa von der Art, wie die von Göttling Thusnelda genannte Statue, zur Vergleichung herbeiziehen werde, um aus ihnen den Vorwurf für den Künstler der Gallier herzuleiten, dass er sich zur Erreichung seines Zweckes einer zu grossen Menge an sich unschöner Einzelnheiten bedient habe. An jener sogenannten Thusnelda findet sich von denselben freilich kaum eine Spur, und doch tritt an ihr der Barbarencharakter in voller Klarheit und Deutlichkeit zu Tage. Niemand wird sich überreden lassen, dass bei ihrer Bildung den Künstler vorwiegend Kritik und Reflexion geleitet haben. Aber sie wirklich für eine Thusnelda, das Bild gerade dieser oder überhaupt nur einer einzelnen bestimmten Person zu halten, hindert uns nach meiner Meinung eben dieser Mangel einer individuellen Durchbildung des Einzelnen. Sie steht vielmehr da als das Urbild für viele, ja für alle Frauen ihrer Nation, als ein frei aus einer Idee erschaffenes Werk; und soll ihr einmal ein Name ertheilt werden, so entspricht offenbar ihrem Wesen am besten: Germania devicta. So bedarf die Behandlung in den einfachsten und allgemeinsten, in den idealen Formen keiner Rechtfertigung mehr; aber auch der Künstler der Gallier ist gerechtfertigt. Denn seine Aufgabe war eine gänzlich verschiedene: er sollte nicht Gallien, die Nation, er sollte Gallier in einer bestimmten Handlung bilden; und hierzu blieb ihm nur der Weg, welchen er gewählt: die gewissenhafte Beobachtung und Auswahl des Details, so weit es zur Charakteristik nothwendig war. Betrachten wir nun nach Feststellung dieses Gesichtspunktes nochmals die Eigenthümlichkeiten dieser Werke, so wird sich uns manches, was vielleicht blos Folge technischer Handgriffe, oder 454 gar eine ungehörige Schärfe und Härte schien, als mit der klarsten Absicht, mit dem bestimmtesten Bewusstsein gerade so, wie es ist, behandelt offenbaren; und was als ein Mangel erschien, werden wir gerade als ein eigenthümliches Verdienst erkennen.

Wir haben uns bis jetzt nur mit der Gestalt und den Formen des Körpers beschäftigt. Bei einem Barbaren wird aber, selbst wenn wir von der besonderen Handlung absehen, der ganze Charakter und geistige Ausdruck in einem bestimmten Gegensatze zum Griechenthume stehen. Wir haben daher zu untersuchen, worin derselbe besteht, und in welcher Weise ihn der Künstler aufgefasst hat.

Winckelmann sagt in der bekannten Stelle, wo er als das vorzüglichste Kennzeichen der griechischen Kunst eine edle Einfalt und stille Grösse, sowohl in der Stellung als im Ausdruck erkennen will: „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck von den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse gesetzte Seele.“ Dieses Gleichniss möchte man, wenn es eine Anwendung auf

den Charakter des sich tödtenden und des sterbenden Galliers finden soll, in das gerade Gegentheil umkehren. Bei ihnen tobt der Sturm im tiefsten Innern, mag auch das Aeussere sich dem Auge des Beschauers in noch so maassvoller Ruhe zeigen. Schwer ist es, den Kampf der widersprechendsten Gefühle in dem Antlitze des sterbenden Galliers zu beschreiben, einem Seelengemälde, welches noch unmittelbarer zum Gemüthe des Beschauers spricht, als der verzweifelungsvolle Schmerz eines Laokoon. Das Haupt ist vor Ermattung gesenkt; die Augen sind noch nicht starr, aber von geistigem, wie von körperlichem Schmerze überwältigt, unfähig noch zu beobachten, was rings herum vorgeht, matt und kraftlos niedergeschlagen, um bald gänzlich zu brechen; die Lippen trocken und vor Schmerz erstarrt: nur wenige Augenblicke, und es entflieht auch der letzte Hauch des Lebens. Aber wie verschieden ist der Ausdruck von der heiteren Ruhe, welche einen Sokrates selbst bis zum letzten Athemzuge nicht verliess? Denken wir uns den Krieger nur um wenige Augenblicke früher, oder besser: blicken wir auf die ludovisische Gruppe des sich tödtenden Barbaren. Vergeblich ist der Sturm trotz aller seiner Wildheit gewesen; er ist nicht nur zurückgeworfen, sondern der Angreifer selbst sieht sich sogar überwältigt. Die Schmach ist ihm schrecklicher, als der Tod; und die Schneide des Schwertes, welche noch eben drohend gegen den Besieger gezückt war, wendet er jetzt gegen sich selbst, sein Leben mit einem sicheren Stosse zu enden. Noch wenige Augenblicke, und wir finden ihn in derselben Lage, in welcher wir den Sterbenden erblickten. Aber auch da ist sein Stolz im Innern nicht gebrochen; nur äusserlich schwindet er mit dem Schwinden der Kräfte, und nur in dem Maasse geht der Trotz in tiefen Seelenschmerz über, als die Möglichkeit entschwindet, die erlittene Schmach und Demüthigung je wieder zu rächen. — Wir haben hier freilich nur ein concretes Beispiel vor Augen. Aber niemand wird behaupten, dass hier der ganze Charakter einzig durch die bestimmte Handlung bedingt sei. Vielmehr ist die Handlung selbst gerade erst aus dem innersten Charakter hervorgegangen. Den Sieg der Barbaren angenommen, würde sich ihre Leidenschaft eben so an den Besiegten offenbaren, wie sie sich jetzt gegen ihr eigenes Leben richtet. Barbaren sind es, welche kämpfen, und sie kämpfen als Barbaren. Wie in ihrem körperlichen Ercheinen, so bilden sie auch in ihrem Handeln den Gegensatz des Griechenthums. Bei den Hellenen hat jede höhere, leidenschaftlichere Erregung ihren Zügel in der Herrschaft des Geistes; der Geist mässigt, bewahrt aber auch zugleich die Kraft, um selbst nach einem ersten unglücklichen Erfolge mit erneuter Anstrengung dem vorgesetzten Ziele nochmals nachzustreben. Der Barbar entfesselt seine Leidenschaft bis zur höchsten Spitze, um sein Ziel zu erreichen oder daran zu zerschellen. Der Grundzug in dem Charakter der Barbaren ist also ein rein pathetischer; und dieser Grundzug musste in der Darstellung ihrer Niederlage um so mehr zu Tage treten, als nicht nur dieser Gegenstand an sich ebenfalls schon ein pathetisch-tragischer ist, sondern auch das Unglück als ein durch eben jenen Grundcharakter des Volkes selbstverschuldetes, unvermeidliches erscheint. Leider sind wir über das Ganze der Composition, sowie über ihre ursprüngliche Ausdehnung nicht unterrichtet. Vermuthungen, wie diejenige, dass wir in den erhaltenen Figuren Theile einer Giebelgruppe vor uns haben, sind zu vager und unsicherer

Natur, als dass irgend eine Folgerung darauf gebaut werden dürfte. Nach einer 456 Richtung hin vermag jedoch auch, was uns noch übrig geblieben ist, Aufschluss zu geben. Wenn nemlich in den grösseren Compositionen älterer Zeit sich alle Figuren so zu gruppiren pflegen, dass sie sämmtlich an einer und derselben Handlung mehr oder weniger betheiligt erscheinen, wie z. B. bei dem Kampfe um einen Todten, dem Kampfe gegen den kalydonischen Eber, so scheint dagegen der Composition der Gallier ein durchaus verschiedenes Princip zu Grunde gelegen zu haben. Das Thema der Niederlage war ein einheitliches; und zu einer Einheit mochte auch hinsichtlich der künstlerischen Gruppirung, der Hauptlinien der Composition, das Ganze zusammengefasst erscheinen. Aber innerhalb dieser Einheit wird das Thema zu einer Mehrheit einzelner Momente aufgelösst gewesen sein. Dem sterbenden, dem sich und sein Weib tödtenden Gallier lässt sich, einem jeden für sich, eine gewisse Selbständigkeit nicht absprechen. Sie können allenfalls als gesonderte Werke für sich bestehen. Ebenso mochten aber auch andere Figuren und Gruppen jede ihre besondere, abgeschlossene Aufgabe zu lösen bestimmt gewesen sein: kämpfende, sich vertheidigende, unterliegende, verwundete, welche, wie Pausanias sagt, das feindliche Geschoss, welches sie getroffen, gegen den Feind zurückschleuderten u. a. Dass nun der Künstler gerade diese Art der Auffassung wählte, wird, wie ich glaube, keinen anderen Grund haben, als den, dass sie seiner reflectirenden Geistesrichtung am entsprechendsten war. Durch eine einzelne bestimmte Handlung hätte er allerdings das Ganze zu einer festeren Einheit zusammenschliessen können. Aber wie er in der Behandlung der Körper den physischen Charakter der Gallier zur Anschauung zu bringen versucht hatte, so wollte er jetzt auch durch ihr Handeln ihr geistiges Wesen mit charakteristischer Schärfe zeichnen. Das allgemeine Thema der Niederlage erlaubte es, gerade diesen Zweck in ausführlicher Weise durch eine Reihe von einzelnen besonders bezeichnenden Scenen zu verfolgen, welche sich trotz ihrer relativen Unabhängigkeit von einander der allgemeinen Einheit wieder unterordneten. Zugleich aber gelang es dadurch dem Künstler, die Niederlage selbst in ihren besonderen Umständen darzustellen, und seinem Werke ausser dem künstlerischen Werthe auch das Verdienst einer historischen Wahrheit zu verleihen, wie sie bisher noch nirgends 457 erreicht worden war.

Wir sind dem Künstler von der Einzelnheit in der Behandlung der Form bis zum allgemeinsten Gedanken der Composition gefolgt, um ein klares Verständniss darüber zu erlangen, was er in seinem Werke geleistet hat. Jetzt dürfen wir nun die weitere Frage aufwerfen, wodurch er zu dieser Leistung befähigt war, welches die Vorbedingungen waren, durch deren Erfüllung er seine Aufgabe in so vollendeter Weise löste; oder mit anderen Worten, welche Stelle wir dem Künstler oder seiner Schule in der historischen Entwickelung der griechischen Kunst anzuweisen haben. Denn dass diese Schule, wenn sie auch nicht direct von einer der früheren abzuleiten ist, doch in einem bestimmten Zusammenhange mit der gesammten früheren Entwickelung stehen muss, ist eine Voraussetzung, die des Beweises nicht bedürfen wird. Die griechische Kunst aber hatte bereits einen weiten Weg durchlaufen. Auf Phidias, Myron, Polyklet waren Skopas, Praxiteles, Lysipp gefolgt. Die zweiten standen auf

den Schultern der ersten; zugleich aber führte jeder von ihnen einen neuen Gedanken in die Kunst ein, dessen selbständige Verarbeitung und Durchbildung einem jeden erst seine bestimmte Stellung in der Geschichte der griechischen Kunst sicherte: so Skopas das Pathetische, Praxiteles das Reizende der äusseren Erscheinung, Lysipp die neue Proportionslehre u. a. In diesen bestimmten Kreisen berühren sie sich einander wenig, vielmehr ist ein jeder eben auf die Entwickelung seines besonderen Princips bedacht. Die Frage nun, ob die Bedeutung der pergamenischen Schule in ähnlicher Weise auf der Einführung eines neuen Princips beruhe, lässt sich unter verschiedenen Gesichtspunkten auch verschieden beantworten. Es würde nicht schwer sein, nachzuweisen, wie alle Einzelnheiten der formellen und ideellen Behandlung dieser Gallier in Erscheinungen der vorangehenden Zeit ihre Vorbilder haben, von denen der Künstler sie entlehnte, oder doch entlehnen konnte. Die an das Naturalistische streifende Behandlung der Haut, der eigenthümliche Charakter des Haares erinnern uns an die Bestrebungen des Lysistratos und Lysipp. Für den scharf ausgeprägten Charakter des Kopfes können manche Portraits aus Alexanders Zeit als Vorstufe gelten. Einen sterbenden Verwundeten hatte schon Kresilas gebildet, eine 458 sterbende Iokaste Silanion. Für das Zusammenordnen einzelner Momente zu einem grösseren Ganzen lagen zahlreiche Reliefs als Vorbilder vor. In Hinsicht auf das Einzelne vermögen wir also ein neues Bildungsprincip nicht nachzuweisen. Allein eben so wenig ist diese Schule die Fortsetzung einer einzelnen unter den vorangehenden; vielmehr könnte man sagen, sie sei die Fortsetzung aller früheren. Ihr Princip, sofern hier dieser Name überhaupt angewendet werden darf, ist der Eklekticismus, die kritische Auswahl des jedesmal Passendsten aus den verschiedensten Richtungen und die Anwendung desselben auf neue Aufgaben. Diese der pergamenischen Schule dargebotene neue Aufgabe aber ist es, welche derselben ihren ganz besonderen Charakter aufdrückt und sie als einen neuen Ansatzpunkt für weitere Entwickelungen erscheinen lässt. Griechische Schönheit noch vollendeter darzustellen, als es früher geschehen, war eine Unmöglichkeit. Die Gallierschlachten aber boten Gelegenheit, die Bildungsgesetze der griechischen Kunst auf fremde Völker einer weniger vollkommenen Race anzuwenden, dieses Unvollkommnere durch die Vollendung des Bildungsgesetzes zu adeln und so der künstlerischen Thätigkeit einen erweiterten Wirkungskreis zu verschaffen. Diese Erweiterung ist aber keineswegs eine bloss äusserliche; sondern die neue Aufgabe musste ihrer inneren Natur nach, wie keine andere, von der Ideal- zur Charakterbildung führen. Denn wo eine absolute Schönheit nicht mehr zu erreichen war, da blieb die historische Wahrheit, die Schärfe und Klarheit der Charakteristik das höchste Ziel, welches überhaupt zu erstreben möglich war. Auf diesem Wege nun bildet die pergamenische Schule einen wichtigen Fortschritt in der inneren Entwickelungsgeschichte der Kunst, und gewinnt namentlich für die nachfolgenden Zeiten eine hohe Bedeutung. Zwar fehlen uns die Nachrichten, um ihren Einfluss sofort und in ununterbrochener Folge nachzuweisen. Wäre es aber hier am Orte, die Kennzeichen derjenigen Kunstrichtung näher zu erörtern, welche wir als die eigentlich römische der Kaiserzeit anzuerkennen pflegen, so würde es sich zeigen, dass sie sich an keine enger, als an die pergamenische Kunst an-

schliesst. Hierin erkenne ich auch den Grund, weshalb selbst einsichtsvolle Kenner der alten Kunst die Gallierstatuen geradezu als Werke römischer Zeit betrachten möchten. Da uns jedoch aus derselben kein Werk von gleicher Vortrefflichkeit in Auffassung und Ausführung bekannt ist, so wird es nur der 459 bestimmten Hinweisung auf die bisher nicht hinlänglich gewürdigte Bedeutung der Diadochenperiode auch für die Kunst bedürfen, um in den Galliern die Muster und Vorbilder römischer Kunsterzeugnisse erkennen zu lassen. Das Auffällige der Thatsache einer Einwirkung gerade der fernen asiatischen Kunst auf die römische verschwindet übrigens, sobald wir uns erinnern, dass der letzte Attalos bei seinem Tode den Römern sein ganzes Reich als Erbschaft hinterliess, und dass auf diese Weise eine bedeutende Zahl von Kunstwerken gerade der pergamenischen Schule nach Rom versetzt werden mochte.

Die Künstler von Rhodos.

Zu der Zeit, als Chares von Lindos den Koloss des Sonnengottes ausführte, befand sich Rhodos im gewaltigsten Aufschwunge, weniger durch seine positive politische Macht, als durch den Einfluss seines Handels und des davon abhängigen Reichthums. In Folge dieser Blüthe musste die Lust an Verschönerung des Lebens erwachen und in der Beförderung der Kunst reiche Nahrung finden. So steht denn in dieser Periode zu Rhodos auch die Kunst in hoher Blüthe, ausgeübt nicht nur von einheimischen Künstlern, sondern auch von Fremden, welche durch die vielfältige Gelegenheit, dort Ruhm und Reichthum zu erwerben, angelockt sein mochten. Diese Erkenntnis war uns vor wenigen Jahren noch ziemlich fremd. Wir kannten nur wenige rhodische Künstler, einige darunter freilich von der höchsten Bedeutung. Erst Ross bereicherte uns mit neuem Material zur Forschung, und die Hoffnung auf Vergrösserung desselben ist noch keineswegs aufzugeben, wenn wir bedenken, dass diesem Gelehrten ein kurzer, kaum zweitägiger Aufenthalt auf der Akropolis von Lindos genügte, um so Bedeutendes ans Licht zu fördern. Eine Hauptquelle für den folgenden Abschnitt bildet daher der Aufsatz von Ross über die Inschriften von Lindos auf Rhodos, im N. Rhein. Mus. N. F. IV, S. 161 flgd.

Während wir sonst in unseren Erörterungen von den bedeutendsten Persönlichkeiten ausgegangen sind, ist es diesmal vortheilhafter, zuerst einen Reich- 460 thum von Namen vorzuführen, welcher uns von der Ausdehnung des Kunstbetriebes Zeugniss giebt, und erst zum Schlusse die Blüthen dieser Entwickelung ins Auge zu fassen. Im Voraus muss über die vielen Inschriften, welche uns als Quelle dienen, bemerkt werden, dass sie wohl sämmtlich vor die Zeiten der römischen Herrschaft zu setzen sind und zum grösseren Theile selbst ziemlich weit in die Zeiten der Nachfolger Alexanders zurückgehen mögen.

Protos,

aus Kydonia auf der Insel Kreta gebürtig, machte eine Priesterstatue für die Akropolis von Lindos; Ross n. 8:

. . . . ΑΜΥΤΙΩΝΟΣ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝΔΕ ΤΙΜΟΘΕΟΥ
γορ]ΓΩΙΚΑΙΕΥΜΑΧΙΑΚΑΙΑΛΕΧΙΑΣ
ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ
Α[λ]ΕΞΙΑΣ ΤΙΜΑΚΡΑΤΕΥΣ ΚΑΙ ΘΥΓΑΤΡΟΣ
Αιν]ΗΤΟΡΟΣ ΤΟΝ ΑΝΔΡΑ
ΙΕΡΑΤΕΥΣ ΑΝΤΑΑΘΑΝΑΣ ΛΙΝΔΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΟΣ Π[*ολιεως*
ΚΑΙ ΑΡΤΕΜΙΤΟΣ ΤΑΣΕΝΚΕ[*κ*]ΟΙΑ
ΘΕΟΙΣ
ΠΡΩΤΟΣ [*κ*]ΥΔΩΝ ΕΠΟΙΗΣΕ

Timocharis,

ebenfalls Kreter aus Eleutherna, macht 1) die Statue eines Priesters der Burggötter von Lindos; Ross n. 3: ΝΙΚΑΣΙΔΑΜΟΣ . . . .
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣΑΘΑΝΑΙΑΣ
ΛΙΝΔΙΑΣ ΔΙΟΣ ΠΟΛΙΕΩΣ
ΤΙΜΟΧΑΡΙΣΕΛΕΥΘΕΡΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

2) die Statue eines Xenophantos zu Rhodos; Ross Hellenika S. 108, n. 37.
ὁ δεινα Ξενοφαν]ΤΟΥ
καθ' ὑοθεσιαν]Λ(l. Δ)ΕΑΓΗΜΟΝΟ[*ς*
καὶ τὸ Ερα] Γ(l Τ)ΙΔΕΙΩΝΚΟΙΝΟΝ
Ξε]ΝΟΦΑΝΤΟΝΑΓΙ(l. Ε)ΣΤΡΑΤΟΥ
ΘΕΟΙΣ
461 *πολ*]ΛΟΙΣΟΥΚΕΝΕΑΜΟΧΘΩΝ[*χ*]ΑΡΙΣΕΡΕ(l. Γ)ΑΛ(l. Δ)ΕΧΕΙΡΟΝ
τας γυ]ΩΜΑΣΝΥ(l. ΑΝ)ΘΩΝΠΟΛΛΟΝΑΦΑΥΡΟΤΕΡΑ
ουτος]ΑΓΕΣΤΡΑΤΟΥ ΥΙΟΣΕΝΑΣΤΟΙΣΙΠ(l Ν) ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ
καν]ΞΕΙΝΟΙΣΑΡΕΤΑΣΑΞΙΑΠΟΛΛΕΚΑΜΕ
φ]ΑΝΤΙΚΑΙΟΙΤΑΥΤΑΝΝΟΣΤΟΥΧΑΡΙΝΕΙΚΟΝΑΘΕΝΤΕΣ
τ]ΑΥΤΑ ΚΑΙ ΕΥΚΛΕΙΝ(l Α)ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΙΕΡΙΔΩΝ
ΤΙΜΟΧΑΡΙΣ ΕΛΕΥΘΕΡΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

3) ein dem Asklepios geweihtes Werk zu Astypalaea; C. I. Gr. II, p. 1098, n. 2491 b:
ΑΡΧΕΜΗΝΙΔΑΣ
α]ΡΙΟΜΙΟΥ
ΑΣΚΛΑΠΙΟΙ (l ΩΙ)
Γ(l Τ)ΙΜΟΧΑΡΙΣ ΕΛΕΥΘΕΡΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

Timocharis hatte wahrscheinlich in Rhodos seinen festen Wohnsitz aufgeschlagen; denn

Pythokritos,

der Sohn wahrscheinlich eben dieses Timocharis, nennt sich geradezu Rhodier, wie wir aus der folgenden Inschrift eines lindischen Priesters sehen; Ross n. 4:
ΑΡΙΣΤΟΛΟΧΟΣ ΑΡΙΣΤΟΔΩΡΟΥ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝΔΕΦΙΛΤΙΑ
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣ ΑΘΑΝΑΙΑΣ ΛΙΝΔΙΑΣ
ΚΑΙ ΔΙΟΣ ΠΟΛΙΕΩΣ
ΚΑΙ ΑΡΤΑΜΙΤΟΣΤΑΣΕΝΚΕΚΟΙΑΙ
ΘΕΟΙΣ
ΠΥΘΟΚΡΙΤΟΣ ΤΙΜΟΧΑΡΙΟΣΡΟΔΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕ

Ferner findet sich der Name dieses Künstlers auf dem Fragment einer rhodischen Inschrift: Ross Hellenika S. 109:

ΚΑ
ΕΙΣ
πυϑ]ΟΚΡΙΤΟΣΤ ΙΜ[οχαριος ῥοδιος ἐποιησε.

Ausserdem nennt ihn Plinius (34, 91) unter den Künstlern, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Unter den letzteren werden wir also in der Regel Priesterstatuen zu verstehen haben, wie diejenigen waren, von denen die lindischen Inschriften herstammen.

Sosipatros und Zenon

aus Soli, wie Ross meint, nicht dem kyprischen, sondern dem kilikischen, 462 welches von den Lindiern gegründet war (Strabo XIV, p. 671). Ihre Namen finden sich auf einer langen Marmorquader, welche der Sockel eines grösseren Piedestals gewesen zu sein scheint, auf der Burg von Lindos; Ross n. 2:

ΣΩΣΙΠΑΤΡΟΣ ΚΑΙΞΗΝΩΝ ΣΟΛΕΙΣ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Epicharmos, Vater und Sohn,

ebenfalls aus Soli, aber in Rhodos eingebürgert, arbeiten gemeinsam an einer bronzenen Ehrenstatue, deren Basis in Lindos erhalten ist; Ross n. 1:

ΛΙΝΔΙΟΙ ΕΤΙΜΑΣΑΝ
ΜΟΙΡΑΓΕΝ[η]ΑΡΧΟΚΡΑΤΕ[υ]Σ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝ ΔΕ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΟ[υ
ΕΠΑΙΝΩΙ ΧΡΥΣΕΩΙ ΣΤΕΦΑΝΩΙ
ΕΙΚΟΝΙ ΧΑΛΚΕΑΙ ΠΡΟΕΔΡΙΑΙ
ΕΝΤΟΙΣ ΑΓΩΣΙ ΣΙΤΗΣΕΙ
ΕΝ ΙΕΡΟΘΥΤΕΙΩΙ
ΑΡΕΤΑΣ ΕΝΕΚΑΚΑΙΕΥΝΟΙΑΣ
ΚΑΙ ΦΙΛΟΔΟΞΙΑΣ[ἀ]ΝΕΧΩΝ ΔΙΑΤΕΛΕΙ
ΕΙΣ ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ ΤΟ ΛΙΝΔΙΩΝ
ΕΠΙΧΑΡΜΟΣ ΣΟΛΕΥΣ ΩΙΑΕΠΙΔΑΜΙΑΔΕΔΟΤΑΙΚΑΙ
ΕΠΙΧΑΡΜΟΣ ΕΠΙΧΑΡΜΟΥ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Phyles

aus Halikarnass, macht 1) die Statue eines lindischen Priesters; Ross n. 7:

ΤΕΙΣΩΝ ΚΑΛΛΙΚΛΕΥΣ
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣ ΑΘΑΝΑΙ
ΛΙΝΔΙΑΙ ΔΙΙ ΠΟΛΙΕΙ
ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΠΥΘΙΩΙ
ΔΙΟΝΥΣΩΙ ΠΟΣΕΙΔΑΝΙ ΙΠΠΙΩΙ
ΦΥΛΗΣ ΑΛΙΚΑΡΝΑΣΣΕΥΣ ΕΠΟΗΣΕ

2) eine Ehrenstatue für Delos; C. I. Gr. II, p. 1039, n. 2283 c:

ΤοΚοΙΝΑ(l. Ο)ΝΤΩΝ
ΝΗΣΙΩΤΩΝ
ΑΓΑΘοΣΤΡΑΤοΝ
ΓοΛΥΑΡΑΤοΥ
Ε(l. Ρ)ΟΔΙΟΝ
ΟΙΙΟ Σ ΑΣΙ
(l. ϑεοις πασι)
φ]ΥΛΗΣΑΛΙΙ(l. Κ)ΑΡΝΑΣΣΕΥΣ
ΕΓοΕ

463 Sofern hier ἐποίει und nicht ἐποίησε zu lesen wäre, würde Phyles erst gegen Ol. 150 gelebt haben. Auf diese jüngere Zeit scheinen auch die Züge einer dritten Inschrift zu deuten, welche sich auf eine zu Astypalaea errichtete Ehrenstatue von der Hand des Phyles bezieht; C. I. Gr. II, p. 1098, n. 2488 c:

ΟΔΑΜΟΣ
ΟΑΣΤΥΠΑΛΑΙΩΝ ΕΤΙΜΑΣΕ
ΠΟΛΥΕΥΚΤΟΝ ΜΕΛΗΣΙΠ[π]Ο[υ]ΕΠΑΙΝΩΙ
ΧΡΥΣΕΩΙΣΤΕΦΑΝΩΙ ΠΡΟΕΔΡ[ια]ΕΝ
ΤΟΙΣΑΓΩΣΙΝΕΙΚΟΝΙΧΑΛΚΕΑΙΑΡΕΤΑΣΕ
ΝΕΚΑ ΚΑΙ ΕΥΝΟΙΑΣ ΑΝΕΧΩΝΔΙΑ ΤΕΛΕ[ι
Σ(l. Ε)ΙΣ ΤΟΠ[λ]ΗΘΟΣΤΟΑΣΤΥΠΑΛΑΙΩΝ
ΦΥΛΗΣ ΠΟΛΥΓΝΩΤΟΥ ΑΛΙΚΑΡ
ΝΑΣΣΕΥΣ ΕΠΟΗΣΕ

Endlich ist der Name des Phyles wahrscheinlich auch in einer der zunächst folgenden Inschriften lindischer Priesterstatuen zu ergänzen.

Mnasitimos und Teleson.

Ueber sie müssen zwei lindische Inschriften zusammengestellt werden; Ross. n. 5:

ΟΝΟΜΑΣΤΟΣΠΟΛΥΑΡΑΤΟΥ
ΙΕΡΑΤΕΥΣΑΣ
ΑΘΑΝΑΙΑΣΛΙΝΔΙΑΣ
ΚΑΙΔΙΟΣ ΠΟΛΙΕΩΣ
ΜΝΑΣΙΤΙΜΟΣΤΕΛΕΣΩΝΟΣΡΟΔΙΟΣΕΠΟΙΗΣΕ

und n. 6:

ΚΑΛΛΙΚΡΑΤΗΣΕΥΦΡΑΝΤΙΔΑ
ΙΕΡΑΤΕΥΣ ΑΣΑΘΑΝΑΙΑΣ ΛΥΝΔΙΑΣ
ΚΑΙΔΙΟΣ ΠΟΛΙΕΩΣ
ΚΑΙΑΡΤΑΜΙΤΟΣΚΕΚΟΙΑΣ
ΜΝΑΣΙΤΙΜΟΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΣΩΝ[ρ]Ο[διο]ΙΕΠΟΙΗΣΑΝ
ΕΥΦΡ[ραντιδας? του δεινος
ΚΑΘΥΟΘΕΣ[ιαν δε του δεινος
ΙΕΡΑΤΕΥΣ[ας Ἀθαναιας Λινδιας
ΚΑΙ ΔΙ[ος Πολιεως
ΦΥ[λης Ἁλικαρνασσευς ἐποιησε.

„Es ist zu vermuthen, dass der Mnasitimos beider Urkunden derselbe ist; da es aber nicht wahrscheinlich ist, dass der Vater Teleson, falls er mit seinem Sohne gemeinschaftlich gearbeitet, sich in der Aufschrift des Werkes erst nach 464 demselben genannt haben sollte, so lässt sich weiter vermuthen, dass der Teleson der zweiten Inschrift ein Sohn des Mnasitimos war und dass wir hier also zwei Künstlergenerationen vor uns haben. Diese Vermuthung findet eine, wenn gleich in der rhodischen Paläographie nur schwache Stütze auch darin, dass das Sigma und My in der ersten Inschrift die Schenkel noch gegen einander geneigt (Σ, Μ), in der zweiten aber bereits parallel haben, so dass jene um etwas älter zu sein scheint“: Ross.

Vielleicht derselben Familie gehören die folgenden Künstler an:

Aristonidas und Mnasitimos.

Den zweiten als Sohn des ersteren lernen wir aus einer fragmentirten lindischen Inschrift kennen; Ross. n. 11:

. . . . ΚΡΑΤΙΔΑΣΝΙΚ . . . . . .
ΠΟΛΥΚΛΗΣ . . . .
μ]ΝΑΣΙΤΙΜΟΣ ΑΡΙΣΤΩ[νιδου ἐποιησεν.

„Auf dieser Basis sind, leider nur in ziemlich grossen Zwischenräumen, die vorstehenden Eigennamen noch zu lesen. Indess ist es ziemlich unzweifelhaft, dass wir in der letzten Zeile einen Künstler, den wir bisher nur als Maler kannten, auch als Bildgiesser kennen lernen. Plinius führt nemlich in der Geschichte der Malerei unter andern Malern, ohne Angabe des Vaterlandes oder Zeitalters, auch einen Aristonides und Mnasitimos auf (35, 146): sunt etiamnum non ignobiles quidem, in transcursu tamen dicendi Aristonides, ... Mnasitimus Aristonidae filius et discipulus . . . Nun spricht auf unserem Steine nicht blos der Platz des Namens ΝΑΣΙΤΙΜΟΣ am Ende der Inschrift dafür, dass er hier als Künstler aufgeführt sei, sondern auch das Patronymikon ΑΡΙΣΤΩ stimmt mit Plinius Angabe überein, und endlich haben wir aus anderen Inschriften gesehen, dass der Name Mnasitimos in einer rhodischen Künstlerfamilie zu Hause war. Wir dürfen hiernach mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass der Mnasitimos der vorliegenden Steinschrift mit dem Maler des Plinius derselbe ist, und dass er, gleich so vielen anderen Künstlern des Alterthums, zugleich die Malerei und Plastik ausübte.“ Zu dieser Darlegung von Ross habe ich Folgendes hinzuzufügen. In der Stelle des Plinius bietet die Bamberger Handschrift bei der ersten Nennung für Aristonides den durchaus tadellosen Namen Aristocydes dar. Verlieren wir aber hier die Erwähnung des Aristonides, 465 so bietet dieselbe Handschrift an einer anderen Stelle in dem Buche über die Erzgiesser reichen Ersatz. Dort heisst es nemlich (34, 140): „Um die Raserei des Athamas auszudrücken, wie er nach Herabstürzung seines Sohnes Learchos reuig dasitzt, mischte der Künstler Aristonidas Erz und Eisen zusammen, um durch die Rostfarbe des letzteren, wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmert, die Schaamröthe auszudrücken. Dieses Bildniss existirt noch heute zu Rhodos: exstat hodie Rhodi.“ So nemlich finden wir in jener Handschrift anstatt: exstat Thebis hodierno die; und die Auctorität derselben erhält nun durch die obige Erörterung von Ross eine neue Stütze. Zugleich erledigt sich dadurch auch der Streitpunkt, ob in einer zuerst von Ross (Kunstbl. 1840, n. 16) mitgetheilten Inschrift in voreuklidischen Buchstaben

ΑΡΙΣΤΟΝΕΙ . . ΣΕΜΜΕΝΙΔΟ : ΕΚ

von dem Erzbildner Aristonidas, und zwar, wie Ross wegen des Vaternamens wollte, als von einem Thebaner die Rede sei, woran schon Schöll (Mitth. S. 128) und Stephani (Rh. Mus. N. F. IV, S. 31) zweifelten, theils weil die Grösse der Buchstaben vielmehr auf eine Weihinschrift deute, theils auch weil der Name selbst vielleicht mit besserem Grunde ΑΡΙΣΤΟΝΕΙΚΗΣ zu lesen sei.

Um alle auf Aristonidas bezügliche Nachrichten hier zu vereinigen, muss sogleich noch von einem anderen Künstler die Rede sein:

Ophelion. Einen Maler dieses Namens kennen wir aus zwei Epigrammen der Anthologie (Anall. II, p. 382, n. 2 u. 3). Denselben finden wir aber auch auf der Rückseite eines Panzers, welcher der Marmorstatue eines Römers zur Stütze dient, und in einer Weise angebracht, dass wir ihn für den des Künstlers halten dürfen:

ΟΦΕΛΙΩΝ
..ΡΙΣΣΤΩΝΙΔΑ

C. I. Gr. n. 6177. Die Statue ward bei Monte Porzio in der Nähe von Tusculum gefunden und befindet sich jetzt im Louvre: Clarac catal. n. 150; Mus. de sculp. pl. 332, n. 2320. In ihren Zügen glaubte man Aehnlichkeit mit Sextus Pompeius zu entdecken; doch ist dies nicht als sicher anzunehmen, besonders da Visconti (zu den Mon. Gab. tav. I) bemerkt, dass das Gesicht schon im Alterthum beschädigt und wiederhergestellt worden ist. Immer aber haben wir es 466 mit dem Bildnisse eines Römers zu thun. Wollen wir also seinen Vater Aristonidas für identisch mit dem Vater des Mnasitimos halten, so würde sich die Zeit desselben näher dahin bestimmen, dass er nicht wohl viel vor Ol. 150 gelebt haben könnte. Da es, wie wir sehen werden, sehr wahrscheinlich ist, dass ein anderer Rhodier, Philiskos, bald nachher für Metellus Macedonicus in Rom arbeitete, so könnte sehr wohl zu derselben Zeit auch Ophelion sich dorthin gewendet haben. Wenn aber das Bild des Athamas von Aristonidas ein durchaus pathetisch tragischer Gegenstand ist, so zeigt sich Ophelion seinem Vater wenigstens in einem seiner Gemälde geistesverwandt, welches die Geschicke der Aërope, der Gemahlin des Atreus, zum Vorwurfe hatte.

Für einen rhodischen Künstler halte ich auch:

Alkon. Nachdem nemlich Plinius den Athamas des Aristonidas als in Rhodos befindlich angeführt hat, fährt er fort (34, 141): „In derselben Stadt ist auch ein eiserner Herakles, welchen Alkon durch die Ausdauer des Gottes bei seinen Arbeiten veranlasst machte.“ Wahrscheinlich ist dieser Bildgiesser nicht verschieden von dem Caelator, welcher von Athenaeus (XI, 469 A) und in dem pseudo-virgilischen Culex v. 66 erwähnt wird; denn auch an seinem Herakles bildete die Cisellirung gewiss die Hauptarbeit. Da nun Athenaeus über ihn einige Verse des Damoxenos citirt, und dieser wieder auf eine Stelle des Adaeos anspielt, so werden wir Alkon für einen Zeitgenossen dieser Dichter der neuen Komödie unter den ersten Nachfolgern Alexanders halten dürfen.

Peithandros. Sein Name findet sich auf einer fragmentirten lindischen Ehrenbasis an der Stelle, wo in der Regel die Künstlernamen stehen, bei Ross n. 10:

ΡΑΤΟΣ ΚΛΕΥΣΘΕΝΕΥΣ
ΔΕΣ ΑΘΑΝΑΙΑΙ ΛΙΝΔΙΑΙ
ΔΕΚΑΤΑΝ

ΑΓΛΟΥΧ[αρης? και ὁ δεινα τοι
ΑΓΗΣΙΚΡΑΤ[ευς παιδες (?) ὑπερ του
ΠΑΤΡΟΣΙΕΡ[ατευσαντες
ΑΘΑΝΑΙΑΙΛΙΝ[δια, Δῑι Πολιει
ΠΕΙΘΑΝΔΡΟΣ[του δεινος ἐποιησε

Andragoras machte eine eherne Statue, welche die Bewohner von Astypalaea dem Stratokles in ihrer Stadt errichteten:

467

ΟΔΑΜΟΣ ΑΣΤΑΠΑΛΑΙΕΩΝΕΤΙ
ΜΑΣΕΣΤΡΑΤΟκΛΗΝΚΑΙΡΟΓΕΝΕΥΣ
ΧΡΥΣΕΩΙ ΣΤΕΦΑΝΩΙ ΠΡΟΕΔΡΙΑΕΝ
ΤΟΙΣ ΑΓΩΣΙ ΕΙΚονιΧΑΛΚΕΑΙΑΝΔΡΑ
ΓΑΘΙΑΣΕΝΕΚΕΝ και ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΑΣ
ΚΑΙ ΤΑΣ ΕΙΣ ΤΟ πληθ ΟΣ ΕΥΝΟΙΑΣ
ΑΝΔΡΑΓΟΡΑΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΑ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 2488. Wegen des Imperfectum ἐποίει ist er in die Zeit zu setzen, in welcher die Römer in Griechenland die Herrschaft gewannen.

Eupeithes oder Eukleides. Der Name dieses Künstlers findet sich nur fragmentirt auf einer Ehrenbasis zu Rhodos:

ΟΔΑΜΟΣΟ[ῥοδίω]ΝΚΑΙΑΒΟΥΛΑ
ΠΟΠΛΙΟΝ . . . . . [ἀ]ΓΕΣΤΡΑΤΟΝ
ΕΥΦΡΑΝΙΔ[α Νεοπ]ΟΛΕΙΤΑ[ν]Εὐ
ΝοιαΣΕΝΕκα και παΡΑΜΥΘΙΑΣ
ΤΑΣ ΕΙΣ Τους γον ΕΙΣΑΥΤΟΥ
ΕΥΠ.ΕΙΙΗΣ . . . . . ΝΣΑΠΟΛΥΚΟΥ
Ο ΚΑΙ ΡΟΔιος ἐποιησε

Ross Hellenika S. 107, n. 36. Der Künstler war also aus einer Stadt an einem der Lykos genannten Flüsse gebürtig, aber Bürger in Rhodos geworden. Der Vorname Publius in der Dedication verweist den Künstler in die Zeit der römischen Herrschaft.

Simos, Sohn des Themistokrates, aus Salamis, ist uns aus zwei Inschriften von Ehrenstatuen bekannt; deren eine aus Thera sich jetzt im Louvre befindet:

ΚΑΡΤΙΝΙΚΟΣ
ΑΝΘΗ . . . . Σ
ΘΕΑΝΟΡΟΣ
ΤΟΝΑΝΔΡΙΑΝΤΑ
ΔΙΟΝΥΣΩΙ
ΣΙΜΟΣ ΘΕΜΙΣΤΟΚΡΑΤΟΥΣ
ΣΑΛΑΜΙΝΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 2465. Die andere sah Ross in einer der Vorstädte von Rhodos:

ΙΠΠΟΜΑΧΟΝΣΤΡΑΤΙΠΠΟΥ
ΑΓΩΝΟΘΕΤΗΣΑΝΤΑ
ΚΑΙ ΧΟΡΑΓΗΣΑΝΤΑ
ΣΜΙΚΥΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΘΕΟΙΣ
ΣΙΜΟΣ ΘΕΜΙΣΤΟΚΡΑΤΕΥΣ ΣΑΛΑΜΙ[νιος
ΕΠΟΙΗΣΕ

468

Ross inscr. ined. III, n. 279. Die Buchstabenformen (Σ Π) erlauben nach Ross nicht, tiefer als bis zum dritten Jahrhundert v. Chr. G. herunterzugehen. Weil ferner der Weihende in der zweiten Inschrift ein Athener ist, so meint Ross, dass auch der Künstler von der athenischen Salamis herstamme. In diesem Falle würde er jedoch wahrscheinlicher geradezu Athener genannt worden sein (vgl. Meier Demen von Attika, S. 106). Bedenken wir dazu, wie viele Künstler aus näherer und fernerer Umgebung sich in dieser Epoche zu Rhodos aufhielten, so scheint es gerathener, die kyprische Salamis als Heimath des Simos anzuerkennen. — Wie schon bei mehreren rhodischen Künstlern, müssen wir auch bei Simos die Vermuthung aussprechen, dass der Erzbildner und ein gleichnamiger Maler bei Plinius (35, 143) nicht von einander zu trennen sind. Als Gemälde von ihm werden angeführt: ein ruhender Jüngling, eine Walkerwerkstatt, eine Person, welche das Quinquatrusfest feiert, endlich eine herrliche Nemesis.

Protogenes, der berühmte Maler, war gleichfalls Erzbildner und machte Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden: Plin. 34, 91.

Hermokles aus Rhodos hatte die im Tempel der Hera zu Hierapolis aufgestellte eherne Statue des Kombabos gemacht, welcher, um nicht seinem Herrn, dem Könige Seleukos Nikator, die Treue im Verhältnisse zu seiner Gemahlin Stratonike zu brechen, sich selbst entmannte. Er war an Gestalt weiblich gebildet, aber mit männlicher Kleidung: Lucian de dea Syria c. 19—26. Seleukos hatte sich mit Stratonike Ol. 120, 2 vermählt, und starb Ol. 125, 1, hatte sie aber schon bei seinen Lebzeiten seinem Sohne Antiochos Soter abgetreten. Hermokles lebte also bald nach Ol. 120.

Philiskos aus Rhodos ist einzig aus Plinius (36, 34 u. 35) bekannt. Dieser führt als seine Werke an: „beim Porticus der Octavia Apollo in seinem 469 Tempel, ferner Latona und Diana, die neun Musen und einen anderen nackten Apollo"; ferner innerhalb dieses Porticus im Tempel der Juno eine Venus. Visconti (PCl. I, p. 158) vermuthet, dass die vaticanischen, in Tivoli gefundenen Musen, mit denen die später entdeckten in der Villa Borghese übereinstimmen, nach den Originalen des Philiskos copiert seien; was zwar möglich, aber durch nichts zu beweisen ist. Geben wir es aber auch zu, so werden wir doch darin nicht mit Visconti übereinstimmen können, dass er den zu diesen Musen gehörigen Apollo von ihnen trennen und für eine Copie nach Timarchides erklären will. Ein Apollo dieses Künstlers stand zwar neben den Werken des Philiskos; und Plinius bemerkt, dass er die Cither hielt; aber er sagt nicht, dass er bekleidet war, so dass wir recht wohl an einen Apollo denken können, wie er, den rechten Arm auf den Kopf gelehnt, vom Gesange ausruht. Dazu scheint Plinius, indem er den zweiten Apollo des Philiskos nackt nennt, andeuten zu wollen, dass der erste bekleidet war, wie wir ihn gerade in Verbindung mit Leto und Artemis auf den Citharoedenreliefs ähnlich der vaticanischen Statue finden. — Da Polykles und Timarchides, deren Werke sich gleichfalls beim Porticus der Octavia befanden, um Ol. 156, also etwa um die Zeit der Erbauung desselben blüheten, die rhodische Kunstschule aber nach anderen Nachrichten um diese Zeit noch bestand, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch Philiskos damals lebte und seine Statuen im Auftrage des Metellus machte. — Endlich scheint auch er zugleich Maler gewesen zu sein, da Plinius (35, 143) als Gemälde eines Philiskos eine Malerwerkstatt anführt, in welcher ein Knabe Feuer anbläst.

Agesandros, Polydoros und Athenodoros.

An die Namen dieser Künstler, der Meister des Laokoon knüpft sich der höchste Ruhm der rhodischen Kunst; ja ihr Werk nebst dem farnesischen Stiere erlaubt uns erst, ein Urtheil über den Charakter derselben zu fällen. Die Schwierigkeiten, welchen die Erklärung der bekannten Stelle des Plinius unterworfen ist, werden indessen nicht hier, sondern in der allgemeinen Betrachtung dieser Schule ihre Lösung finden. Zunächst theilen wir nur die wenigen Nachrichten mit, welche ausser jener Stelle über diese Künstler vorhanden sind. Sie 470 beruhen fast allein auf Inschriften: denn Athenodoros, welcher von Plinius (34, 86) als Bildner edler Frauen angeführt wird, ist wahrscheinlich nicht der rhodische, sondern der arkadische Künstler, ein Schüler des Polyklet; die zweite

Erwähnung des Polydoros bei Plinius aber ist durch die Bamberger Handschrift beseitigt worden, indem dieselbe anstatt dieses Namens den des Polyidus darbietet.

Auf der Insel Capri hat man eine Basis aus afrikanischem Marmor mit folgender Inschrift gefunden:

ΑΘΑΝΟΔΟ(?)ΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 5870 b. Eine zweite gleichlautende aus schwarzem Steine stammt aus Antium:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑ[νδρου
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 6133. Sie ist noch jetzt in der Villa Albani vorhanden und als Basis einer Ledastatue benutzt, während Winckelmann sagt, dass man von einer zu ihr gehörigen Statue nur ein Stück Gewand in Marmor gefunden habe (Mon. in. tratt. prel. p. LXXIX; Gesch. d. K. VI, 2, S. 212). Endlich findet sich auf einer fragmentirten Vase aus Probierstein im Museum des Louvre die Inschrift:

. . . . ΔΩΡΟΣ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

C. I. Gr. n. 6134. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 160 und 234. Alle diese Inschriften sind aus verhältnissmässig später, nemlich aus der römischen Kaiserzeit. Die Art aber, wie die beiden ersten in grossen Buchstaben über die ganze Breite einer von der Statue getrennten Plinthe eingehauen sind, zeigt deutlich, dass sie nicht Originalinschriften sein können, denen durchgängig eine bescheidenere Form eigen ist. Für die Zeit der Künstler beweisen sie also nichts. Bei der dritten zweifelt selbst Raoul-Rochette, ob wir es mit einem Künstler oder mit einem blossen Marmorarbeiter zu thun haben.

Auf Rhodos selbst fand Ross in Lindos die fragmentirte Ehrenbasis eines Aleximbrotidas mit der Unterschrift:

. . . . . ΝΑΙΟΔΩΡΟΥ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

in welcher Ross (n. 9) den fragmentirten Namen *Ἀθαναιόδωρος*, entsprechend der Form *Ἀθαναία*, ergänzt. Beachtung verdient endlich die Basis einer Ehrenstatue, welche nebst anderen Ehren die Lindier dem Athanodoros, Sohne des Agesandros, zuerkannten: *εὐσεβείας ἕνεκα τᾶς ποτὶ τοὺς θεοὺς καὶ ἀρετᾶς καὶ* 471 *εὐνοίας καὶ φιλοδοξίας, ἂν ἔχων διατελεῖ εἰς τὸ πλῆθος τὸ Λινδίων καὶ εἰς τὸν σύνπαντα δᾶμον.* Denn wenn auch der Name Athenodoros auf Rhodos sehr häufig war, so legt uns doch der Name des Vaters Agesandros die Vermuthung nahe, dass es sich hier wirklich um den Künstler des Laokoon handle.

Mit Rhodos scheinen in enger Verbindung auch die Künstler von Tralles in Karien gestanden zu haben, weshalb sie sogleich hier angeführt werden mögen.

Apollonios und Tauriskos.

„Unter den Kunstwerken im Besitze des Asinius Pollio befand sich Zethos, Amphion und Dirke und der Stier und das Tau aus demselben Marmorblocke, von Rhodos nach Rom versetzte Werke des Apollonios und Tauriskos“: Plin. 36, 34. Die Beschreibung passt vollkommen auf den sogenannten farnesischen Stier, über welchen weiter unten zu handeln ist. Von Tauriskos sah man ausser-

dem in der Sammlung des Pollio Hermeroten, bei deren Erwähnung Plinius über den Künstler bemerkt, er sei aus Tralles und von dem gleichnamigen Caelator zu unterscheiden. Vielleicht war auch er, wie so viele andere rhodische Bildhauer, zugleich Maler. Plinius (35, 144) wenigstens nennt als Gemälde eines Tauriskos: einen Diskobol, Klytaemnestra, einen Panisk, Polyneikes, der nach Wiedererlangung der Herrschaft strebt, und Kapaneus; und die zum Theil tragisch-pathetischen Gegenstände lassen den Maler als dem Bildhauer der Stiergruppe durchaus geistesverwandt erscheinen.

Dass Apollonios und Tauriskos Brüder waren, scheint aus den folgenden Worten des Plinius (36, 34) hervorzugehen: parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum. Wie nemlich C. F. Hermann (Stud. d. gr. Künstl. S. 47) bemerkt, waren die Künstler des Stieres von Geburt die Söhne des einen, durch Adoption (*καθ' ὑοθεσίαν*, wie es in rhodischen Inschriften häufig heisst) des anderen, der sich vielleicht noch ein besonderes Verdienst um sie als Lehrer erwarb.

An den Namen des Artemidoros knüpfen wir hier noch einige inschriftliche Nachrichten an, obwohl sie schwerlich mit dem von Plinius erwähnten Künstler direct etwas zu thun haben. Raoul-Rochette theilt (Lettre à Mr. Schorn, 472 p. 230) folgende von Cadalvène in Halikarnass copirte Inschrift einer Ehrenstatue mit:

ΣΑΡΑΤ(Ι. Π)ΙΑΣ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ ΙΑΤΑ ΟΥΓΑΤΙΟ
ΠΟΙΑΝ[1]) ΔΕΜΕΝΑΝΔΡΟΥ ΤΟΥΔΙΟΝΥΣΙΟΔΩΡΟΥ
ΚΑΘΥΟΘΕΣΙΑΝ ΔΕ ΔΡΑΚΟΝΤΟΣ
ΚΑΙ ΟΙ ΥΙΟΙ ΑΥΤΗΣ ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ ΚΑΙ ΜΗΝΟΔΩ[ρος
ΜΗΝΟΔΟ(Ι. Ω)ΡΟΥ ΤΟΥ ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ
ΜΟΣΧΟΝ ΜΟΣΧΟΥ ΤΟΥ ΜΟΣΧΙΩΝΟΣ ΑΡΕΤΗΣ
ΕΝΕΚΕΝ ΚΑΙ ΕΥΝΟΙΑΣ ΚΑΙ ΕΥΕΡΓΕΣΙΑΣ
ΤΗΣ ΕΙΣ ΑΥΤΟΥΣ
ΑΡΤΕΜΙΔΩΡΟΣ ΜΗΝΟΔΟΤΟΥ ΤΥΡΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

und verbindet damit (S. 352) eine andere, welche nach Pittakis Angabe in Athen gefunden sein soll, indessen, was auffällig ist, sonst von niemand dort gesehen worden ist:

. . ΧΑΡΜΗΔΟΥ ΚΑΙ ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΑΡΤΕΜΙΔΩΡΟΥ
ΤΥΡΙΟΙ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

Endlich muss hier auch die bekannte Inschrift angeführt werden, welche auf einem Streifen Blei im Innern der archaistischen Bronzestatue des Apollo im Louvre gefunden wurde (Raoul-Rochette questions de l'histoire de l'art etc. Letronne explic. d'une inscr. grecque trouvée dans l'intérieur d'une statue etc.).

μΗΝΟΔΟτος ατρεμιδωρου? και ... ΦΩΝΡΟΔιΟCΕΠΟΘυν

Die uns hier vorliegenden Glieder einer Künstlergenealogie unter einander in eine sichere Verbindung zu setzen, ist schwierig, ja für jetzt nicht wohl möglich, da uns namentlich auch sichere Zeitbestimmungen der Inschriften fehlen. Ist die erste, wie Raoul-Rochette meint, aus der Kaiserzeit, so kann der darin

[1]) d. i. nach einer mir von Henzen mitgetheilten Vermuthung: *κατὰ θυγατροποιΐαν*. Das neue Wort findet seine Rechtfertigung in der Analogie von *υἱοποίησις* für *υἱοθεσία*.

genannte Artemidoros allerdings nicht Vater des Apollonios sein. Eben so wenig ist auszumachen, in welchem Verhältnisse der Menodot in der ersten und in der zweiten Inschrift zu einander stehen. Bei der dritten endlich sind sogar Zweifel an der Echtheit laut geworden, über deren Grund oder Ungrund ich zu urtheilen ausser Stande bin. Jedenfalls gehört auch sie erst der römischen, und zwar wohl der Kaiserzeit an, wenn wir auch zugeben wollen, dass in den Buchstabenformen manche Eigenthümlichkeit auf Rechnung des weichen Materials und der Flüchtigkeit des Einkritzelns zu setzen ist. Noch dazu bietet die Restitution keine Gewähr ihrer Richtigkeit und kann nur den Werth einer Vermuthung haben. So bleibt als sicheres Resultat freilich nichts übrig, als dass um die Zeit des ersten Jahrhunderts vor und nach Ch. G. eine Künstlerfamilie aus Tyros existirte, in welcher die Namen Artemidoros und Menodotos sich vielleicht einige Geschlechter hindurch wiederholten. 473

Aphrodisios aus Tralles gehört zu der Reihe von Künstlern, mit deren Werken die Kaiserpaläste in Rom angefüllt waren: Pl. 36, 38. Ueber dieselben ist weiter unten genauer zu handeln.

Periklymenos wird von Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern angeführt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Ausserdem führt Tatian (c. Gr. 55, p. 118 Worth) als sein Werk die Statue einer Frau an, welche dreissig Kinder geboren hatte. Diese ist wahrscheinlich die Eutychis, welche bei ihrem Tode von zwanzig überlebenden unter den dreissig von ihr geborenen Kindern zum Scheiterhaufen getragen wurde, wie Plinius (7, 34) erzählt. Sie war aus Tralles, was uns erlaubt, den Periklymenos unter den Künstlern dieser Stadt anzuführen. Ihre Statue stand nach Plinius im Theater des Pompejus zu Rom.

Die eben geschlossene Zusammenstellung enthält alles, was wir durch die schriftliche Ueberlieferung der Litteratur und durch Inschriften über rhodische Künstler wissen. Wie dürftig in vieler Beziehung diese Nachrichten sind, braucht kaum gesagt zu werden. Urtheile über das besondere Verdienst der Einzelnen, wie sie uns bei den vorzüglichsten Künstlern früherer Epochen zu Gebote standen, fehlen hier gänzlich. Doch lässt sich durch richtige Benutzung des Gegebenen immer noch eine Reihe von sicheren Resultaten gewinnen. So fällt uns schon bei der ersten flüchtigen Betrachtung eine Thatsache in die Augen, deren Bedeutung sich uns bald offenbaren soll: die Thätigkeit der rhodischen Schule beginnt nach Alexander und erscheint vor dem Beginne der Kaiserzeit vollkommen abgeschlossen; innerhalb dieses Zeitraumes aber zeigt sich die grössere Regsamkeit mehr im Anfange, als gegen das Ende. Dass unter den vielen Künstlerinschriften sich nur eine einzige mit dem Imperfectum ἐποίει findet, darf dabei um so mehr in Betracht gezogen werden, als der Gebrauch desselben sich in dem nicht sehr entfernten Delos nach Ol. 152 ziemlich häufig zeigt (vgl. unten). 474

Unter den Werken dieser Schule finden wir in besonders grosser Zahl die Portraitfiguren, Ehrenstatuen von Priestern, verdienten Bürgern u. a. In ihrer Bildung mochten sich die rhodischen Künstler an die Schule von Sikyon anschliessen: denn ein Verbindungsglied ist uns in Chares, dem Schüler des Lysipp, gegeben, der freilich seine Meisterschaft besonders auf Darstellung von

Götterkolossen gerichtet zu haben scheint. Ob er gerade darin unter den uns bekannten Künstlern Nachahmer fand, wissen wir nicht; reich an Kolossen war übrigens Rhodos, wie keine andere Stadt[1]). Sonst aber erwarb sich in der Götterbildung nur Philiskos Ruhm; und gerade bei ihm wäre es nicht unmöglich, dass er sich mehr der attischen Schule des Polykles angeschlossen, welche zur Zeit des Metellus Macedonicus in Rom thätig war. So sondert sich aus der Masse nur eine kleine Zahl von Werken mehr eigenthümlicher Art aus: die Statue des Kombabos von Hermokles, zwar ein Portrait, aber von sehr eigenthümlicher Art, der rasende Athamas des Aristonidas, der eiserne Herakles des Alkon, die Hermeroten des Tauriskos, endlich und vor allen die zwei erhaltenen Werke, der farnesische Stier und der Laokoon. Freilich ist bei dem letzteren zunächst die Frage zu erledigen, ob er wirklich in diese Zeit gehört: eine Frage, deren Entscheidung in letzter Instanz allerdings wieder von der Auffassung der gesammten Entwickelung der griechischen Kunst in den folgenden Epochen abhängt, also an dieser Stelle nicht in vollem Umfange gegeben werden kann. Dies kann mich jedoch nicht abhalten, scbon jetzt die Frage, so weit es möglich ist, zu erörtern und, wie es meine Ueberzeugung ist, den Laokoon als ein Werk dieser Epoche hinzustellen und als ein solches genau zu untersuchen und seinem künstlerischen Verdienste nach zu würdigen. Auf die viel-
475 fachen Erörterungen aus den letzten Jahren in allen Einzelnheiten einzugehen, scheint mir hier um so weniger nöthig, als ich mit den von Welcker[2]) dargelegten Ansichten so vollständig übereinstimme, dass ich auch nicht e i n e n Punkt derselben aufgeben möchte. Auf seine Ausführungen verweise ich also hiermit und begnüge mich mit der Darlegung der Hauptpunkte.

Den Mittelpunkt der Streitfrage bildet die bekannte Stelle des Plinius[3]), welche also hier in ihrer ganzen Ausdehnung vorangestellt werden muss: Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabilis nexus de consili sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydeuces cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone et singularis Aphrodisius Trallianus. Im 36sten Buche hat Plinius zuerst die Hauptmasse der Künstler in einem gewissen systematischen Zusammenhange aufgeführt. Am Ende dieser Reihe folgt nun eine andere Anordnung, für welche nicht die Person des Künstlers, sondern der Aufstellungsort seiner Werke maassgebend gewesen ist: er führt die berühmtesten früher nicht erwähnten Kunstwerke in Rom nach den Localitäten der Stadt an: so die Werke im Besitze des Asinius Pollio, andere im Porticus der Octavia, in den servilianischen Gärten. Darauf folgen der Laokoon im Palaste des Titus, die Werke in den Kaiserpalästen, an dem Pantheon des Agrippa u. s. w. Die in dieser Reihe erwähnten Künstler gehören den ver-

---

[1]) Plin. 34, 42. [2]) Alt Denkm. I, S. 322 flgdd., 501 flgdd., namentlich 330 flgdd. [3]) 36, 37.

schiedensten Zeiten an; doch ist von denen, über welche wir bestimmtere Nachrichten haben, keiner nachweisbar jünger als Augustus. Wenn nun Plinius vom Laokoon sagt, er befinde sich im Hause des Titus, so lässt sich offenbar daraus allein für die Zeit der Entstehung dieses Werkes durchaus nichts schliessen. Es findet sich aber auch in den folgenden Worten keine Andeutung, dass das Werk zur Zeit des Titus gemacht worden sei; ohne eine solche fällt 476 aber auch jeder Grund weg, dem Ausdrucke de consilii sententia die gezwungene Deutung zu geben: dass die Künstler auf den Entscheid des kaiserlichen geheimen Rathes oder sonst irgend einer Kunst- oder Verschönerungscommission ihr Werk gearbeitet, ganz abgesehen davon, dass ein Kunstrath mit solchen Befugnissen im Alterthum etwas unerhörtes sein würde. Der Ausdruck nähert sich allerdings dem Curialstyl; aber offenbar ist er gewählt mit Rücksicht auf die Schwierigkeit des von den Künstlern zu lösenden Problems, welche Plinius uns ausführlich genug darlegt: nemlich den Vater, die zwei Söhne, die vielfältigen Windungen der zwei Schlangen in einem einzigen Marmorblocke darzustellen. Dieser scheinbare Widerstreit zwischen der Natur der Aufgabe und der Möglichkeit einer Lösung findet endlich eine alle Forderungen befriedigende Erledigung durch die Vermittelung der consilii sententia, der allseitigen Ueberlegung der zu dem einen Werke vereinigten Künstler, welche diesen Widerstreit wie durch einen Richterspruch entscheiden. — Aber, hat man weiter behauptet, in der Fortsetzung bei Plinius, dass „similiter, in ähnlicher Weise“ eine Reihe von Künstlerpaaren für die Kaiserpaläste thätig gewesen sei, liege es doch zugleich mit eingeschlossen, dass auch die Rhodier für den Palast des Titus gearbeitet hätten. Allein der ganze Zusammenhang lehrt, dass similiter nur auf die mindere Berühmtheit der paarweise arbeitenden Künstler bezogen werden darf, um so mehr, als auch bei dem folgenden Künstler Diogenes nochmals darauf hingedeutet wird, dass seine Werke am Pantheon des Agrippa zum Theil propter altitudinem loci minus celebrata seien. Es darf aber nicht einmal für ausgemacht gelten, dass auch die Werke dieser Künstler ursprünglich für die Kaiserpaläste bestimmt waren (ich sage „die Kaiserpaläste“ im Allgemeinen, da ich keinen Grund sehe, gerade an die Paläste der beiden Caesaren Caius und Lucius zu denken, wie man wohl angenommen hat). Bei der Sprachweise des Plinius können wir seine Worte ganz einfach als eine active Construction auffassen, welche nichts weiter besagen will, als: die Kaiserpaläste sind mit Werken dieser Künstler angefüllt. Noch weniger Grund hat endlich der Einwurf, dass Plinius uns die Namen der um ihren Ruhm betrogenen Künstler nicht hätte angeben können, wenn sie in einer früheren, nicht in seiner 477 eigenen Zeit gelebt hätten. Denn ihre Namen waren nur dem Haufen gewöhnlicher Kunstbeschauer nicht bekannt; hätten sie dagegen zu Plinius Zeit ein so staunenswerthes Werk geliefert, so mussten gerade ihre Namen noch in dem Munde der Zeitgenossen leben. Die Worte des Plinius sagen also keineswegs aus, dass der Laokoon ein Werk aus der Zeit des Titus sei. Gewiss aber würde Plinius, wenn es der Fall gewesen, dies in sehr bestimmter Weise anzugeben nicht unterlassen haben, wie er z. B. bei Gelegenheit des neronischen Kolosses den Künstler desselben, Zenodoros, noch ausdrücklich seinen Zeitgenossen und „den Alten“ ebenbürtig nennt, und selbst bei Künstlern der augu-

steischen Epoche gern irgend etwas von den besonderen Lebensumständen erwähnt. Wären aber auch seine Worte noch zweideutiger, als sie es in der That sind, so würde doch die Entscheidung für die ältere Zeit der Diadochenherrschaft ausfallen müssen, sobald wir uns erinnern, dass von allen uns bekannten rhodischen Künstlern keiner überhaupt bis zur augusteischen Epoche heranreicht. Die Meister des Laokoon aber nach dem Verblühen der rhodischen Kunstschule, nach dem Verluste der politischen Selbständigkeit ihres Vaterlandes urplötzlich erstehen zu lassen, das mag verantworten, wer da will.

Doch wir verlassen dieses Feld von Untersuchungen, welche durch Spitzfindigkeiten einen klaren Blick in die Sachlage mehr erschwert als erleichtert haben, und wenden uns dem Werke selbst zu, um zunächst unbekümmert um den kunstgeschichtlichen Zusammenhang, uns eine bestimmte Erkenntniss von seinem künstlerischen Werthe zu verschaffen.

Gewöhnlich wird der Beschauer schon beim ersten Anblicke so sehr von der Tragik des Gegenstandes gefesselt und in Anspruch genommen, dass er sich selten einen hinlänglich unbefangenen Blick bewahrt, um das Kunstwerk in seinen übrigen Beziehungen richtig und vorurtheilsfrei zu würdigen. Alle Eigenthümlichkeiten der künstlerischen Behandlung und Darstellung pflegen dann als in der besonderen Natur des Gegenstandes begründet kurz abgefertigt zu werden. Um nicht in denselben Fehler zu verfallen, gehen wir den umgekehrten Weg und suchen uns dem Kunstwerke zunächst in seinem äusseren Erscheinen und in seinen einzelnen Theilen zu nähern.

478 Ueber die materiellen Schwierigkeiten, welche ein so complicirtes Werk darbot, wollen wir wenig sagen: sie waren allerdings gross; aber die alten Künstler erhöhten sich dieselben nicht absichtlich, wie es wohl neuere gethan haben, blos um technische Virtuosität zu zeigen. Der Ruhm, die ganze Gruppe aus einem einzigen Marmorblocke zu meisseln, erschien ihnen gering gegen die Vortheile, welche sie durch die Zusammensetzung aus mehreren Stücken erlangten, aus welchen sie in der That besteht. Sie verzichteten also selbst auf das bewundernde Lob, welches ihr Plinius, durch die materielle Einheit der Gruppirung getäuscht, in dem Ausdrucke ex uno lapide ertheilen will.

Genauer müssen wir uns mit der technischen Behandlung des Marmors bekannt machen. Das Hauptinstrument für die Bearbeitung desselben ist offenbar der Meissel. Allein in der Regel wird der Marmor mit diesem Instrument für die letzte Vollendung nur vorbereitet. Die zarten Uebergänge und Verbindungen der Flächen herzustellen, kleine Feinheiten oder einzelne schärfere Linien dem Marmor einzuprägen, bleibt der Raspel und Feile oder einem spitzen Eisen überlassen, bis zuletzt zur Glättung der Oberfläche wohl noch ein förmliches Schleifen mit Bimsstein oder anderem Material hinzutritt. Von allen diesen Hülfsmitteln ist am Laokoon fast nirgends Gebrauch gemacht worden: überall begegnen wir deutlichen, unverwischten Spuren der Fläche des Meissels. Zwar hat man wohl behaupten wollen, diese Spuren rührten vielmehr von moderner Ueberarbeitung her, als von der Hand der alten Meister. Allein sie finden sich durchweg an der ganzen Gruppe, auch an versteckten Theilen, an welche Hand anzulegen ein Ueberarbeiter schwerlich der Mühe werth erachtet haben würde. Sodann ist eine derartige Behandlung gerade dem 16ten Jahrhundert, in welches

allein eine Ueberarbeitung fallen könnte, durchaus fremd, nicht aber dem Alterthume. Wir finden sie z. B. an den beiden vortrefflichen Statuen des Menander und Poseidipp im Vatican, an einer schönen Büste des Sokrates in der Villa Albani, an dem kolossalen Serapis von Pozzuoli im Museo borbonico. Ueberall in den angeführten Beispielen, und ganz besonders beim Laokoon zeigt sich aber ein ganz bestimmtes System der Meisselführung, welches in der engsten Beziehung zu den darzustellenden Formen steht und von einer sehr klaren, bewussten Berechnung Zeugniss ablegt, wie sie bei einem modernen Restaurator am wenigsten vorausgesetzt werden darf. Der Meissel geht überall der Natur der Form nach, er wird nicht etwa quer über den Muskel geführt, sondern folgt, so viel es angeht, der Muskelfaser ihrer Länge nach. Denn eben in den Modificationen dieser Länge, in der Dehnung und Zusammenziehung besteht die Function des Muskels, und wir erkennen dieselbe an den Linien, welche er von einem Ansatzpunkte zu dem anderen am entgegengesetzten Ende bildet. Der Künstler wird also dem Beschauer ein um so deutlicheres Bild von der wirkenden und tragenden Kraft des Muskels gewähren, je feiner und klarer er die Spannung dieser Linien darzustellen weiss. In dieser Absicht aber unterstützt ihn die besondere Art der Technik, indem sie diese Linien in einem ununterbrochenen Zuge und auch dem Auge des Beschauers erkennbar darstellt. — So äusserlich diese Besonderheit der Technik beim ersten Blicke erscheinen mag, so nothwendig ist es doch, mit Nachdruck darauf hinzuweisen: denn sie erweist sich bei näherer Betrachtung von tieferer Bedeutung für die gesammte Behandlung der Form am Laokoon. Den Beweis wird uns am besten eine Vergleichung mit demjenigen Kunstwerke liefern, welches uns im vorigen Abschnitte beschäftigt hat, mit dem sterbenden Gallier. Dort ist es vorzugsweise die Haut, welche zum Zwecke einer scharfen Bestimmung des Barbarencharakters in ganz besonderen Feinheiten durchgeführt ist. Wir finden nicht nur die Erscheinung der Muskeln an der Oberfläche durch die grössere Derbheit der sie umgebenden Haut bedingt, sondern namentlich ist auch da, wo die letztere, wie an Händen und Füssen, durch vielen Gebrauch erhärtet, oder, wie an den Gelenken, durch scharfe Biegungen gebrochen wird, den Andeutungen dieser Härten, Schärfen und Brüche eine besondere Sorgfalt gewidmet; und weit entfernt, dass sie dem Ganzen zum Nachtheil gereichen, bilden sie durch die Feinheiten einer charakteristichen Durchführung sogar ein wesentliches Verdienst des Werkes. Fragen wir aber, auf welchem Wege diese erreicht wurde, so werden wir dem besonderen Gebrauche der technischen Mittel eine sehr bestimmte Bedeutung beilegen müssen. Das ganze Werk ist sorgfältig mit der Feile übergangen, manche Formen des Details sind dem Marmor blos mit diesem Instrumente eingeprägt, die schärferen Brüche und Falten sind als Linien vermittelst eines spitzen Eisens in ihrer ganzen Länge angegeben. Am Laokoon fehlen in dem Maasse, in welchem ihm die Anwendung dieser technischen Mittel fremd ist, auch diese Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der Form. Die Bearbeitung mit der Breite des Meissels wird immer die grösseren Flächen in eine Menge von kleineren zertheilen. Folgen aber diese der Natur des Muskels seiner Länge nach, so werden an den Gelenken, wo die Muskeln verschiedener Glieder mit ihren Spitzen sich begegnen, eben so die verschiedenen

479

480

Meisselstriche als einzelne schmale Flächen auf einander stossen. Aus ihrer Vereinigung wird sich aber begreiflicher Weise schwerer eine einheitliche, fein geschwungene Linie bilden, als wenn diese selbständig in einem fortlaufenden Zuge über diese schmalen Flächen hinweggezogen und ihre Schärfe höchstens durch Feilen und Schleifen gemildert wird. Es mag materiell erscheinen, bei der Prüfung eines Werkes, wie der Laokoon ist, einen scheinbar so kleinlichen Maassstab anzulegen. Beginnen wir nun aber die Betrachtung von Neuem, so werden wir uns des Grundes bewusst werden, weshalb überall, wo Flächen durch mehr oder minder scharfe Linien zu begrenzen waren, eine gewisse Stumpfheit und Trockenheit herrscht, welche daraus entsteht, dass eben diesen Begrenzungen keine selbständige Bedeutung beigelegt und deshalb der Strich des Meissels nirgends ins Feine verarbeitet ist. Wir werden uns ferner klar werden über die Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Flächen (der einzelnen Flächen nemlich im Gegensatze der sie umgrenzenden Linien, nicht der Massen im Allgemeinen). Wir sehen, wie der Künstler alles Andere der Darstellung der Muskeln als derjenigen Theile, welche den ganzen Mechanismus des Körpers in Bewegung setzen, aufgeopfert hat. Vor Allem sollen wir jeden Muskel in seiner besonderen Wirksamkeit erkennen; und in diesem Streben ist dem Künstler die gewählte Technik allerdings von wesentlichem Nutzen gewesen, da schon der Meisselstrich das aufmerksame Auge darüber zu belehren vermag, in welcher Richtung sich die Thätigkeit des Muskels äussert. Aber diese Deutlichkeit und Verständlichkeit ist doch nur ein erstes Erforderniss: wäre sie das einzige, so würde ein anatomisches Präparat noch besser diesem Zwecke ent-
481 sprechen. Ja schon ein zu einseitiges Streben danach würde einem Kunstwerke mehr zum Tadel als zum Lobe gereichen müssen, da es die einzelnen Theile auf Kosten des Ganzen bevorzugen, und trotz aller Deutlichkeit das Auge, welches eine Gesammtwirkung sucht, doch zuletzt durch zu viele Einzelnheiten verwirren würde. Denn welcher Art auch die Bewegung sei, in der Natur sehen wir selten einen Theil, einen Muskel in seiner Vereinzelung wirken: immer wird er zu mehreren anderen in naher Wechselbeziehung stehen und daher auch äusserlich sich mit ihnen einem grösseren Ganzen unterordnen. Selbst da aber, wo ein Muskel vor allen anderen bedeutend hervortritt, erscheint er wenigstens auf der Oberfläche nicht in völliger Absonderung. Immer ist er in der Natur noch mit einer Hülle, der Haut, umgeben, und ausserdem lagern zwischen dieser und den Muskeln fast überall mehr oder weniger bedeutende Fetttheile. Gerade diese aber sind es, welche stets das Einzelne zu grösseren Massen zusammenfassen, scharfe Uebergänge und Absätze vermitteln und uns so zuletzt die Wirksamkeit der einzelnen Muskeln mehr ahnen, als materiell erkennen lassen. Wo sie daher in einem Kunstwerke unberücksichtigt bleiben, wird es immer zum Nachtheile des Ganzen ausschlagen müssen. Dass es aber in der That beim Laokoon der Fall gewesen, werden wir nicht ableugnen dürfen. Sprechen wir es nur aus: trotz aller Meisterschaft, trotz der gewaltigen Anspannung aller Formen tritt uns doch in der Behandlung der Flächen und ihrer Verbindung eine gewisse Magerkeit und Trockenheit entgegen. Es fehlt die Weichheit, es fehlen die feineren Uebergänge, durch welche die Natur auch bei heftigen Bewegungen die Gegensätze im Einzelnen zu vermitteln nie unter-

lässt; wir sehen zu sehr Form neben Form, zu viele einzelne Formen und Flächen. Nur werden wir uns dieses Mangels an Befriedigung unseres Gefühles selten bewusst werden, da der Künstler es verstanden hat, die Kräfte unseres Geistes nach andern Richtungen hin durchaus in Anspruch zu nehmen. Denn unser Verstand bewundert trotzdem, ja vielleicht eben deshalb um so mehr den wunderbaren Mechanismus des menschlichen Körpers in seiner gewaltigsten Anspannung, und vielleicht nicht weniger den Künstler, welcher uns denselben mit solcher Meisterschaft, mit solcher Klarheit und Tiefe der Erkenntniss vor Augen führt. Eine Täuschung darüber, dass wir glauben, den Künstler zu bewundern, wo uns vielleicht nur die Meisterschaft, die Virtuosität des Künstlers 482 gefesselt hält, ist aber gerade bei einem Werke, wie der Laokoon, deshalb leicht möglich, weil wir uns der Meinung hinzugeben geneigt sind: der Künstler habe eben diese Art der Formengebung wählen müssen wegen des Gegenstandes der Darstellung. Denn sehen wir auch noch ganz von dem geistigen Charakter desselben ab, so zeigt sich allerdings selbst äusserlich schon das Wesen dieser Gruppe in starker Bewegung und Anstrengung selbst bei den körperlich noch nicht zu voller Reife entwickelten Knaben, in der höchsten Erregung und Anspannung aller Kräfte in dem vom Greisenalter noch nirgends gebrochenen Organismus des Vaters. Die feindliche Macht, gegen welche sich der Kampf richtet, ist eine so gewaltige, dass zu ihrer Ueberwindung die freieste, vollste Entwickelung aller Kräfte nothwendig wäre. Aber diese Freiheit ist keineswegs vorhanden: denn überall zeigen sich gerade die Werkzeuge des Kampfes gehemmt, recht eigentlich zusammengeschnürt, und eine auf einen einzigen Punkt concentrirte Kraftentwickelung ist geradezu unmöglich gemacht. Dadurch erhalten nothwendig alle Bewegungen etwas Gewaltsames; und es muss eine Menge von Einzelnheiten in der Gliederung der Theile an die Oberfläche treten, von deren Vorhandensein sich bei minder starker und gewaltsamer Bewegung kaum noch eine Spur zeigt. So könnte man versucht sein zu behaupten, dass hierin der Grund liege, weshalb der Laokoon mehr als fast irgend ein anderes Werk des Alterthums eine Fülle von einzelnen Formen zeigt, weshalb diese nicht übergangen werden konnten, ohne den gesammten Charakter des Werkes zu benachtheiligen. Ich leugne nicht, dass in dieser Beschaffenheit des Gegenstandes für die Künstler eine grosse Lockung lag, diejenige Art der Behandlung zu wählen, welcher sie gefolgt sind. Aber erinnern wir uns nur einmal der Werke älterer Künstler, eines Phidias, eines Myron. Sie mochten geringere wissenschaftliche Kenntnisse des menschlichen Körpers besitzen, als die Meister des Laokoon; aber ein feines Gefühl in ihrer Anschauung der Natur lehrte sie überall, in der Ruhe, wie in der höchsten Erregung, das Einzelne nur als Theil grösserer zu einem gemeinsamen Organismus vereinigter Massen und diesem untergeordnet zu fassen. Und so erscheint ein Torso des Phidias in behaglicher Ruhe, und obwohl manche Muskeln nur wie mit einem leisen Hauche 483 angedeutet sind, doch zuletzt zu einer grösseren, intensiveren Kraftentwickelung befähigt, als ein Laokoon, an welchem uns die Künstler zwar das ganze Gewebe wirkender Kräfte deutlich und offen darlegen, aber einer jeden derselben für sich eine zu selbständige Bedeutung ertheilen, als dass dadurch nicht nothwendig der Eindruck des Zusammenwirkens aller zu einem Zwecke geschwächt

erscheinen müsste. So sehr wir nun auch die Kenntniss bewundern, welche sich in der Behandlung jeder Form ausspricht, so ist doch, wie gesagt, diese Bewunderung mehr Sache des Verstandes, als des Gefühls, und bezieht sich mehr auf den Künstler, welcher diese Kenntniss zeigt, als auf das Object, an welchem sie gezeigt wird.

Von den einzelnen Formen wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der ganzen Gruppe. Sie erscheint in ihren verschiedenen Bestandtheilen, dem Vater, den Söhnen und den Schlangen, rund und abgeschlossen, aus einem Stücke, und darauf zielt gewiss auch der Ausdruck des Plinius: ex uno lapide, wenn er auch wörtlich nicht richtig gewählt ist. Er spricht damit nur aus, was so viele Beschauer von seiner bis auf unsere Zeit beim Anblicke der Gruppe als besonders staunenswerth zu bewundern pflegen. Aber gerade, dass sich diese Art der Bewunderung so vielen, und nicht am wenigsten den ungebildeten Betrachtern aufdrängt, wird vielleicht bei dem vorsichtigen Beurtheiler einen Zweifel erregen, ob nicht darin eben so wohl ein Tadel, als ein Lob für das Werk liegen könne. Denn wiederum ist es die Person des Künstlers, welche sich in den Vordergrund drängt und uns an die Schwierigkeiten mahnt, welche er durch seine Meisterschaft überwunden hat. Das höchste Lob eines wahren Kunstwerkes wird aber immer das sein, dass es uns die Person des Künstlers gänzlich vergessen lässt und sich uns als eine freie Schöpfung darstellt, als eine Idee, welche sich aus sich selbst heraus, nach einer inneren Nothwendigkeit mit einem Körper bekleidet hat, also gleichsam als etwas Gewordenes, nicht etwas Gemachtes. Von diesem Standpunkte aus sind wir aber bei historischer Betrachtung auch die Gruppe des Laokoon zu untersuchen verpflichtet.

Gruppen, mehrere Figuren oder ganze Figurenreihen zu einem grösseren 484 Ganzen vereinigt, sind in den früheren Perioden der Kunst nichts seltenes: wir finden sie namentlich als Schmuck der Tempelgiebel oder als grössere Weihgeschenke. Die einzelnen Figuren erscheinen hier äusserlich von einander getrennt, aber nicht selbständig, sondern sind stets der Haupthandlung untergeordnet; und selbst eng vereinigte kleinere Gruppen, wie die Frauen im Giebel des Parthenon, der Paedagog mit dem Knaben unter den Niobiden, erhalten doch ihre volle Geltung erst im Zusammenhange des Ganzen. Die Schönheit dieses Ganzen aber offenbart sich zuerst in der Disposition der Figuren. — Von solchen Gruppen unterscheiden sich nun wesentlich diejenigen, welche auch materiell eine abgeschlossene Einheit bilden. Denn während in jenen alle Momente der Handlung in ihrer Breite dargelegt, ausgeführt und durch Nebenfiguren motivirt werden können, concentrirt sich in diesen die ganze Handlung in einem möglichst geringen Raume. Die Schönheit solcher Gruppen beruht also im strengsten Wortsinne vornehmlich auf der Composition der Theile. Die Schwierigkeiten derselben wachsen aber mit der Zahl der zu verbindenden Theile in geometrischer Proportion. Während bei zwei Figuren eine und dieselbe Handlung sich oft in sehr verschiedener Weise als künstlerische Einheit erfassen lässt, wird bei drei Figuren die blosse Nothwendigkeit eines äusseren Gleichgewichtes weit geringere Wahl übrig lassen. In der Gruppe des Laokoon nun gesellen sich zu den drei menschlichen Figuren noch die beiden Schlangen, und obwohl sie der Masse nach den Menschen untergeordnet sind, so treten sie

doch in der Handlung mit ihnen vollkommen gleich berechtigt auf. Das zu lösende Problem ist also hier von der complicirtesten Art, die Handlung eine der aussergewöhnlichsten, wie sie fast nur im Bereiche der Möglichkeit, kaum der Wahrscheinlichkeit liegt. Von einer Beobachtung derselben in der Wirklichkeit kann also nicht die Rede sein. Auch ein einziger, lebendig erfasster genialer Gedanke reicht für die Schöpfung eines aus solchen Momenten gebildeten Werkes kaum hin, höchstens für einen ersten Entwurf in unbestimmten Umrissen. Die Künstler arbeiteten vielmehr, nach dem Ausdrucke des Plinius de consilii sententia, mit der feinsten, allseitigsten Berechnung und Ueberlegung. Wie bei den Formen die Deutlichkeit, so war es auch hier wieder die erste Aufgabe, die einzelnen Glieder der Gruppe übersichtlich zu ordnen, sie nirgends unter einander in Verwirrung gerathen zu lassen. Die Künstler hielten also die Figuren möglichst getrennt von einander; fast nirgends berühren sie sich, nirgends kreuzen sie sich in ihren Bewegungen. Eben so sind die beiden Schlangen streng von einander gesondert: die eine entwickelt ihre Thätigkeit an dem unteren, die andere an dem oberen Theile der Gruppe. Durch ihre Windungen aber verflechten sie die lose neben einander gestellten Figuren zu einem unlösbaren Ganzen. Welcker[1]) hat deshalb über sie Folgendes bemerkt: „Es zeigt sich auch, dass die zwiefache gleichsam vorsichtige Umschnürung eines jeden von beiden Kindern um Arm und Bein nicht allein der Mannigfaltigkeit künstlich verwickelter Bewegungen der Schlangenleiber dient oder blos die Furchtbarkeit ihrer unentfliehbaren Verstrickungen verstärkt, sondern sie geben sich dadurch ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen, welche wissen, was sie wollen." Das Berechnende, welches hier den Schlangen selbst beigelegt wird, dürfen wir aber vielleicht mit eben so grossem Rechte auch als eine Eigenschaft der Künstler geltend machen, welche durch dieselbe die Schlangen so kunstreich und, von einem einfachen Gedanken ausgehend, mit vollster Klarheit anordneten. Der Stamm der Körper, in welchem sich die Kräfte bilden, nemlich Brust und Leib, ist bei allen drei Figuren noch frei von den Schlangen: die Umschnürung dieser Theile würde der Phantasie des Beschauers keinen Spielraum übrig lassen; der Anblick vollkommener Hülflosigkeit würde uns abstossen. Deshalb sind überall nur die Werkzeuge der Kraftäusserung gehemmt und gebunden, und obwohl wir erkennen, dass keiner mehr den Umschlingungen der Schlangen entgehen wird, so bleibt doch unsere Theilnahme lebendig, weil wir nicht die Kraft selbst vernichtet, sondern nur die Möglichkeit einer wirksamen Aeusserung derselben unterbrochen sehen: löste plötzlich eine unerwartete, etwa göttliche Hülfe die Umstrickungen, so würden die jetzt Hülflosen sofort in ihrer früheren Kraft wieder dastehen. Zugleich aber wird, wie Göthe in seiner noch öfter zu erwähnenden Analyse der Gruppe (in den Propylaeen) bemerkt, „durch dieses Mittel der Lähmung bei der grossen Bewegung über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet." Denn die Schlangen, wie sie die freie Bewegung der Figuren hemmen, halten zugleich auch die ganze Gruppe in einer Weise zusammen, dass kein Theil aus den Grenzen der Composition herauszutreten auch nur die Möglichkeit hätte. Das Verdienst dieser

[1]) Alt. Denk. I, S. 327.

gesammten Anordnung ist wahrlich kein geringes, und die Künstler verdienen dafür die vollste Bewunderung. Aber freilich sind es immer wieder die Künstler, welche wir bei dem Anblicke des Werkes nicht vergessen können. Es wird uns keineswegs die Ueberzeugung gegeben, dass dieses als etwas Fertiges, Abgerundetes mit einem Male der Phantasie des Künstlers entsprungen sei; alles ist, wenn auch mit höchster Kunst, angeordnet, auf bestimmte Zwecke berechnet. Dass aber dieses Urtheil in der That nicht zu hart sei, wird sich noch mehr bestätigen, wenn wir darauf hinweisen, wie gering die eigentlich künstlerischen Beziehungen unter den einzelnen Figuren sind. Denn sehen wir von dem einzigen Blicke des älteren Sohnes nach dem Vater ab, so finden wir, dass jeder für sich, von den andern gänzlich unabhängig handelt: bei der Gemeinsamkeit der Gefahr auch keine Spur gemeinsamer Abwehr. Dass tiefere Bezüge anderer Art wirklich vorhanden seien, soll dadurch keineswegs geleugnet werden. Vielmehr wollen wir hier die Schilderung aufnehmen, welche Göthe von dem Verhältnisse der drei menschlichen Figuren entworfen hat: „Der jüngere strebt unmächtig, er ist geängstigt, aber nicht verletzt (letzteres kann zweifelhaft bleiben; auf jeden Fall steht sein Untergang am sichersten bevor); der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor. Er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten verstrickt; er fühlt weder Beklemmung, noch Schmerz; er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters; er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fusse abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge, Theilnehmer bei der That, und das Werk ist abgeschlossen.“ Allein auch diese Schilderung, wenn sie, wie ich es gern glaube, den Gedanken der Künstler richtig wiedergiebt, 487 weist uns von Neuem auf ein feines Abwägen und Berechnen hin, zeigt uns eine durch Abstraction gewonnene Stufenleiter, eine Scheidung nach Begriffen, wie sie in der lebendigen Bewegung der wirklichen Handlung sich wohl nie wird nachweisen lassen.

Ich habe absichtlich bis jetzt von den Köpfen der Figuren geschwiegen, obwohl natürlich ihr Ausdruck dem ganzen geistigen Charakter des Werkes, so zu sagen, erst das Siegel aufdrückt. Ueber technische und formelle Behandlung genügen wenige Bemerkungen. Denn erinnern wir uns an die Masse und das starke Hervortreten der Einzelnheiten an dem übrigen Körper, so ergiebt es sich schon von selbst, dass damit ein in wenigen grossen und einfachen Formen behandelter Kopf durchaus nicht in Einklang zu bringen sein würde. Wenn daher in der älteren Zeit eine vorwiegende Sorgfalt auf die Darstellung der Grundformen des Schädels verwendet wurde, so gewinnen dagegen hier die fleischigen Theile eine erhöhte Bedeutung. In geringerem Maasse zeigt sich dies selbst schon an den beiden Knaben, namentlich den Augenbrauen und dem Munde, obwohl die geringe Entwickelung des übrigen Körpers auch hier noch ziemlich enge Grenzen einzuhalten erlaubte. Namentlich aber erscheint an dem Vater die gewaltige Anspannung aller Muskeln des übrigen Körpers auch im Kopfe bis in die kleinsten Theile fortgebildet; ja man kann sagen, dass in Folge davon selbst das Haar eine eigenthümliche Behandlung erfahren hat: nirgends hält es in grösseren Massen zusammen, sondern theilt sich, am Haupte sowohl

als am Barte, in eine Menge kleiner zerrissener Partien. Eben so sind im Gesicht alle grösseren Flächen, wie Stirn und Wangen, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen, und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, dass es unmöglich wird, sich von den darunter liegenden festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft zu geben. Wem das eben Gesagte zu stark erscheinen sollte, der mag sich durch eine Betrachtung der Gruppe bei Fackelschein von der Richtigkeit überzeugen. Bei einer Stärke der Beleuchtung, welche die Gruppe in ihrer Gesammtheit in das vortheilhafteste Licht setzt, tritt uns diese Zerrissenheit mit solcher Bestimmtheit entgegen, dass niemand sie wird leugnen können, und doch wird sie durch das besondere Licht nicht etwa an sich verstärkt, sondern nur durch die Abgeschlossenheit, welche ein Abschweifen des Auges verhindert, selbst für den 488 minder geübten Blick fasslicher. Setzen wir dagegen den Kopf in die grellste Beleuchtung, so wird sich plötzlich zu unserem Erstaunen eine plastische Ruhe jener Art zeigen, wie wir sie sonst als das Kennzeichen griechischer Kunstschöpfungen älterer Zeit hinzustellen gewohnt sind. In diesem Lichte verschwinden aber die meisten der wirklich im Marmor ausgedrückten Einzelnheiten, sie werden vom Lichte gewissermassen aufgezehrt, und es bleiben dem Auge nur die einfachsten und wesentlichsten Grundformen erkennbar.

Wenn nun die ursprüngliche, allgemein geistige Anlage des Menschen, *τὸ ἕν καὶ μέγα ἦθος* nach Aristoteles, sich vorzugsweise in den festen, unveränderlichen Theilen des Kopfes, in der Schädelbildung ausspricht, so muss die detaillirte Ausführung von Formen, welche nur in der höchsten Anspannung des gesammten Organismus zur Erscheinung kommen, mit Nothwendigkeit zu einer der ethischen entgegengesetzten Darstellungsweise führen. Und so ist denn in der That der Ausdruck dieses Kopfes auf das höchste Pathos berechnet, ein Pathos der heftigsten, momentansten Art. Die Natur des dargestellten Gegenstandes scheint ein solches zu verlangen. Bis zu welchen Grenzen aber dieses überhaupt in der Kunst zulässig sei, wie sich zu diesen Grenzen der Ausdruck des Laokoon verhalte, darüber sind die Meinungen selbst der ausgezeichnetsten Beurtheiler fortwährend schwankend gewesen, so sehr auch der Grundton fast aller Urtheile hinsichtlich des Laokoon der einer grossen Bewunderung gewesen ist. Allein wenn wir nun finden, dass diese Bewunderung bei verschiedenen auf fast Widersprechendes gerichtet ist, sollen wir dann noch in dieselbe unbedingt einstimmen? Bliebe die Wahl nur zwischen zwei Extremen, zwischen unbedingter Bewunderung und unbedingter Verdammung, so würde ich allerdings lieber die Rolle des Anklägers, als die des Vertheidigers übernehmen. Doch werden wir zuletzt erkennen, dass uns noch ein Mittelweg übrig bleibt, nemlich die Beurtheilung von einem relativen, dem historischen Standpunkte aus.

Ein Theil der Lobsprüche ist mehr negativer Art und bezieht sich auf die Grenzen der Kunst, welche zu überschreiten die Künstler durch den Gegenstand in Gefahr gerathen mussten, dadurch nemlich, dass sie den Schmerz wegen seiner Heftigkeit, und weil er in seinen nächsten Motiven ein körper- 489 licher war, auch rein als einen solchen erfassen konnten, ohne Rücksicht auf den geistigen Adel, welchen Laokoon wegen seiner edeln Abkunft und als

Priester nicht verleugnen durfte. Es ist viel darüber gestritten worden, ob Laokoon schreie oder nicht. So viel ist gewiss, dass der Mund geöffnet ist, um deutliche, vernehmliche Schmerzenslaute auszustossen; aber eben so gewiss ist es, dass es nicht wilde, regellose Töne sind, er sich nicht maasslosem Geschrei hingiebt. Die Künstler haben hier die richtige Grenze gefunden: Laokoon beherrscht noch seinen Schmerz durch moralische Kraft in soweit, dass der Ausdruck desselben nur das geringste Maass scheint, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlangt. Man nehme ihm diese Kraft, und sofort würde der Ausdruck mit der Handlung in offenem Widerspruche stehen. Ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den feindlichen Mächten noch leistet. Man werfe zur Vergleichung nur einen Blick auf den jüngsten der Knaben. Sein weit geöffneter Mund zeigt deutlich, dass er wirklich schreit; aber er erscheint auch durchaus hülflos. Die leise Abwehr, welche er mit der linken Hand versucht, kann man nicht mehr Widerstand nennen, sie ist fast nur eine instinktmässige, mechanische Bewegung. Aber bei dem schwachen Knaben fordert man auch nicht die Selbstbeherrschung des Vaters; er erregt Theilnahme und Mitleid durch seine Schwäche, und wir nehmen also keinen Anstoss, wenn er dem Schmerz und der Angst freien Lauf lässt. Von dem Vorwurf indessen, dass hier, wenn auch nicht die poetische, doch die künstlerische Schönheit in gewisser Weise verletzt sei, werden wir die Künstler nicht völlig freisprechen können und höchstens nur zu ihrer Entschuldigung anführen dürfen, dass wir, indem sich das Interesse hauptsächlich dem Vater zuwendet, diesen kleinen Mangel leicht übersehen, zumal da er sich durch die Verkürzung, in welcher der Kopf erscheint, dem Auge weniger empfindlich darstellt. — Doch wir kehren zum Vater zurück; und obwohl wir zugeben, dass sein Schmerz von moralischer Kraft beherrscht wird, müssen wir ihn doch als zu einem so hohen Grade gesteigert anerkennen, dass die Frage erlaubt ist, ob sich neben oder in ihm noch der besondere Ausdruck anderer, mehr geistiger Empfindungen bestimmt unterscheiden lasse. „Fern sei es von mir, dass ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, dass ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, dass ich das Streben und Leiden einer grossen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, dass mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sei, nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über.“ So Göthe. Seine letzte Warnung aber möchte ich namentlich in der Richtung beherzigt sehen, dass man nicht versuche, den Ausdruck zu zergliedern oder, schärfer ausgedrückt, zu zerspalten, um etwa in dem einen Zuge den physischen, in dem andern irgend einen geistigen Schmerz bestimmter Art nachweisen zu wollen. Der körperliche Schmerz ist so gewaltig, dass er sich über das Ganze bis in die kleinsten Theile verbreitet. Dass er uns nicht einzig als ein solcher erscheint, liegt allein darin, dass das Object, an welchem er sich äussert, zu jeder edeln Empfindung befähigt ist, dass dieser geistige Adel als die Basis aller Empfindungen überall noch durchschimmert. Wer mehr als dieses zu erkennen glaubt, dem rathen

wir einmal den Kopf, etwa im Gypsabguss, ganz von der Gruppe getrennt zu betrachten und diese, so viel wie möglich, ganz zu vergessen: er wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdrucks nach bestimmten Richtungen nachweisen zu wollen; ja er wird kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblicke der ganzen Gruppe hervorgebracht, sich überhaupt nur wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äusserlichen körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluss dieser Motive ist.

Diese Beobachtung liefert uns zugleich den Beweis für einen anderen wichtigen Punkt, dafür nemlich, dass der Ausdruck des Kopfes nur der eines einzelnen Momentes ist. Von ihm gilt besonders, was Göthe von der ganzen Gruppe sagt: „Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und 491 schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe Nachts bei der Fackel sieht.“ Die Schilderung ist richtig. Doch dürfen wir deshalb noch nicht unbedingt in die Bewunderung über das einstimmen, was geschildert wird. „Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, dass sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, dass sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, dass mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut.“ Diese Worte hat Lessing (Laok. Kap. III) zwar nur in Hinsicht auf Arten des Ausdruckes geschrieben, welche noch vorübergehender sind, als die des Laokoon, wie Lachen, Schreien; und er hat sie geschrieben zur Vertheidigung des Laokoon. Doch aber erleiden sie in einigermassen ermässigter Weise ihre Anwendung auch auf seinen Ausdruck. Ekeln und grauen zwar wird uns vor dem Laokoon nicht. Aber schwächer wird gewiss der Eindruck bei längerem Beschauen, als wenn wir uns nach Göthe's Weise mit dem Anblicke gewissermassen überraschen. Ich berufe mich dabei z. B. auf das Urtheil Danneckers, welcher bekannte, dass er den Laokoon nie lange habe beschauen können, dass, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehen, sich sein Auge unwillkürlich von ihm weggewendet habe[1]).

Ich habe hier absichtlich öfter die Urtheile Anderer angeführt; sie zeigen, wie die Ansichten schwanken und sich zuweilen scheinbar und sogar wirklich widersprechen. Schon das wird mich entschuldigen, wenn ich, anstatt in die mannigfaltigen Lobsprüche einzustimmen, zunächst versucht habe, die einzelnen Erscheinungen, welche sich an dem Werke zeigen, in ihrer Wesenheit zu erkennen und in voller Schärfe hinzustellen. Wir sind jetzt am Ende dieser 492

[1]) Amalth. III, S. 4.

Analyse, und werden nun um so eher im Stande sein, das Einzelne zu einem Gesammturtheile zusammenzufassen und dem Werke in der Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst eine bestimmtere Stelle anzuweisen. Schon in der bisherigen Erörterung mussten wir zuweilen einen Seitenblick auf frühere Perioden der Kunst werfen, und ich will es nicht leugnen, dass fortwährend eine stillschweigende Rücksicht auf diese zur Vorsicht gemahnt und die Aufmerksamkeit geschärft hat. Was die Zeit des Phidias geleistet, ist als das Höchste, was überhaupt die Kunst erreicht, allgemein anerkannt. Diese Erkenntniss bildet also den festen, unverrückbaren Punkt, nach welchem sich das Urtheil über alles Frühere und Spätere bestimmen muss. Wenn dieses dadurch freilich in einem minder günstigen Lichte und weniger vollkommen erscheint, so wird doch auf diese Weise unser Urtheil minderen Schwankungen ausgesetzt sein, und wir dürfen, was sich uns als vorzüglich innerhalb gewisser Grenzen bewährt, mit um so ruhigerem Bewusstsein und um so freudiger anerkennen.

Die ganze Entwickelung der griechischen Kunst von der Zeit des Phidias abwärts besteht in einer Erweiterung der damals festgestellten Grenzen, welche von einem Mittelpunkte ausgehend nach verschiedenen Richtungen und selbst nach entgegengesetzten Endpunkten zustrebte. Was wir nun am Laokoon beobachtet haben, ist nichts, als ein weiterer consequenter Schritt auf dieser Bahn, freilich nicht ein Schritt aufwärts, sondern abwärts. Allein dies lag in der Natur der Dinge. Denn hatte man einmal angefangen, seinen Ruhm in ein Ueberbieten des Vorhergehenden zu setzen, so blieb den Nachfolgenden kaum etwas anderes übrig, als ihr Glück auf demselben Wege so lange zu versuchen, bis man am Ziele des Möglichen angelangt war, und nothwendig eine Reaction eintreten musste. Neues wird stets wenigstens die grosse Masse überraschen und anziehen, und um so mehr da, wo Maassvolles Gewaltigerem Platz macht. Eine solche Potenzirung, vielleicht die höchste der griechischen Kunst, spricht sich in allen Theilen des Laokoon aus, und es ist daher kein Wunder, wenn ein Beurtheiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius, gerade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst ge-
493 leistet. Die ausübenden Künstler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich gerade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Uebersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemässe Reaction.

In der Technik hatten gewiss die Früheren durch lange Uebung geleistet, was selbst der verfeinertste Kunstgeschmack zu fordern vermochte. Dennoch gelang es den rhodischen Künstlern, ihre Vorgänger noch zu überbieten, dadurch dass sie die Kunst der Technik zu derjenigen Virtuosität ausbildeten, welche eine bestimmte Wirkung gerade durch Beschränkung auf wenige Mittel, aber durch eine um so sicherere Handhabung derselben zu erreichen weiss. Auf diese Weise aber geschieht es, dass die Technik, während sie früher nie aufgehört hatte, Mittel zu höheren Zwecken zu sein, jetzt Ansprüche auf selbstständige Geltung erheben muss, welche dem echten Kunstwerke fremd sind. Ebenso verhält es sich mit der Behandlung der Form. Noch Aristoteles scheint

keinen bestimmten Begriff von der Natur des Muskels gehabt zu haben, er spricht von Fleisch im Allgemeinen. Am Laokoon erscheinen die Muskeln zum Theil so scharf geschieden, so in ihrer Vereinzelung wirkend, dass zu solcher Darstellung blosse Beobachtung der lebendigen Natur nicht mehr genügen konnte, sondern ein bestimmtes Wissen nöthig wurde; und es ist daher gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass gerade in der Diadochenzeit, in welche wir den Laokoon setzen, das eigentlich anatomische Studium des menschlichen Körpers beginnt[1]). In einer Epoche der Gelehrsamkeit, wie die alexandrinische war, konnte natürlich eine gelehrte Behandlung des menschlichen Körpers in der Kunst ihre Wirkung nicht verfehlen. — In der Gruppirung lässt sich das Streben nicht verkennen, möglichst viele Motive in einen kleinen Raum, in eine eng geschlossene Einheit zusammenzudrängen. Die frühere mehr epische Auffassung, welche alles Einzelne klar auseinander zu legen sucht, weicht der dramatischen, in welcher die ganze Handlung, wie sie sich entwickelt hat und noch ferner entwickeln soll, in einen einzigen bedeutsamen Moment concentrirt erscheint. Und so ist denn auch, wie Welcker sehr schön nachgewiesen hat, die Auffassung des Gegenstandes derjenigen entsprechend, welche in der Tragödie, und zwar von Sophokles ausgebildet vorlag. Der geistige Ausdruck aber ist durchdrungen vom höchsten Pathos, von einem Pathos, welches nicht in der inneren Natur der dargestellten Person begründet und daher dauernd ist, auch nicht, etwa wie bei der Niobe, sich rein als der Schmerz der Seele offenbart, sondern zunächst und hauptsächlich nur durch den einen flüchtigen Moment der Handlung mit aller ihrer körperlichen Anspannung verständlich erscheint.

494

Wenn wir nun in dieser Steigerung nach allen Richtungen hin nicht einen Fortschritt zu erkennen vermochten, welcher überall zum Frommen der wahren Kunst ausgeschlagen wäre, so müssen wir dagegen zugestehen, dass die Künstler einer Menge von Gefahren, welchen sie auf ihrer Bahn begegnen mussten, noch glücklich entgangen, nirgends in ganz willkürliche Satzungen und extreme Richtungen verfallen sind. So sehr wir auch oft finden, dass die Künstler uns an ihre Meisterschaft zu erinnern streben, so haben sie doch stets versucht, uns dieses Streben als in der Natur ihres Werkes begründet, als dadurch erst hervorgerufen zu zeigen; wir werden nirgends sagen können, dass sie auf Kosten des Kunstwerkes Kunststücke versucht haben. Die Meisterschaft der Technik scheint nothwendig zur Darstellung der Form; die Meisterschaft in Behandlung der Form wiederum nothwendig zur Darstellung der Bewegung. Die kunstreiche Verflechtung aller Bewegungen schliesst nicht nur für das äussere Auge die ganze Gruppe zu einer Einheit zusammen, sie zeigt auch die Sicherheit des Wirkens der von den Göttern zur Strafe abgesandten Werkzeuge. Ueber dem Ganzen ist aber trotz aller körperlichen Anstrengung, trotz alles körperlichen Leidens eine gewisse geistige Ruhe und milde Wehmuth ausgegossen; und, Alles in Allem genommen, verdienen „bei der niedrigeren Nachwelt, die nichts vermögend ist hervorzubringen, was diesem Werke nur entfernter Weise könnte verglichen werden“, wie Winckelmann sagt, die Künstler des Laokoon die höchste Bewunderung. Stehen sie auch an reiner poetischer

[1]) C. F. Hermann Stud. d. griech. Künstl. S. 34.

495 Schöpfungskraft, an Unmittelbarkeit der künstlerischen Auffassung den Meistern älterer Zeit entschieden nach, so wird doch der Mangel dieser Eigenschaften, wenn auch nicht durchaus gehoben, doch bedeutend gemildert durch ein gewaltiges, auf den umfassendsten Studien beruhendes künstlerisches Wissen. Auf der Anerkennung dieser Eigenschaft beruht aber in letzter Instanz auch die Entscheidung über die Entstehungszeit der Gruppe. Sie erklärt sich nicht nur in der Zeit der Diadochen, sondern sie erscheint geradezu als das naturgemässe, nothwendige Resultat, als die Frucht aller früheren Entwickelungsstufen. In der römischen Kaiserzeit würde sie eine Anomalie, wenn nicht geradezu unerklärlich sein. Wer die Gruppe in diese späte Zeit versetzen will, dem liegt es ob, diese Schwierigkeit zu lösen und thatsächlich nachzuweisen, dass damals wenigstens Aehnliches in Technik, in Form, in Composition und Erfindung geleistet werden ist. Halten wir uns zunächst an dasjenige, was, wie wir später sehen werden, uns die Künstlergeschichte lehrt, so lässt sich kühn die Behauptung wagen, dass etwas Aehnliches damals nicht einmal versucht worden ist. Dagegen hat uns das Geschick, welches uns hinsichtlich der positiven Zeugnisse über die Zeit des Laokoon so kärglich bedacht hat, noch ein anderes Werk der rhodischen Schule in der alexandrinischen Epoche erhalten, welches als demselben Geiste, derselben Kunstrichtung entsprossen anerkannt werden muss und daher als eine schlagende Analogie auch für die Erörterungen über den Laokoon von hoher Wichtigkeit ist, nemlich die unter dem Namen des farnesischen Stiers bekannte Marmorgruppe im Museum von Neapel. Plinius [1]) führt sie unter den Werken im Besitze des Asinius Pollio mit folgenden Worten an: „Zethos und Amphion und Dirke und der Stier nebst dem Tau aus demselben Blocke, von Rhodos nach Rom versetzte Werke des Apollonios und Tauriskos.“ Hier ist also die Frage nach der etwaigen Entstehung des Werkes in der römischen Zeit von vorn herein abgeschnitten: denn es befand sich bereits in der augusteischen Epoche in Rom, nachdem es schon früher in Rhodos aufgestellt gewesen war.

Es würde gewiss lehrreich sein, die Analogie des Stieres mit dem Laokoon 496 bis in die Einzelnheiten der Technik und der formellen Behandlung zu verfolgen. Doch würde dazu eine wiederholte Prüfung des Werkes selbst nöthig sein. Winckelmann, der hierauf noch am meisten eingeht [2]), lobt Einzelnes sehr, die grosse Freiheit und Fertigkeit des Meissels in Nebensachen, wie der Cista, die Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Styl nach mit dem der Söhne des Laokoon vergleicht. Ganz damit übereinstimmend lautete das von Winckelmann durchaus unabhängige Urtheil eines mit feinem Kunstsinn begabten Freundes, welcher, anfangs durch die vielfachen Restaurationen etwas abgestossen, doch später seine Ansicht dahin aussprach, dass in den erhaltenen Theilen, wie namentlich dem sitzenden Knaben, die Gruppe in Hinsicht auf Durchführung sich mit dem Besten messen könne, was wir in dieser Gattung griechischer Sculptur besitzen. — Blicken wir jetzt auf Gruppirung und Composition des Ganzen, so verräth sich die Analogie mit dem Laokoon schon in der Weise, wie Plinius beide Gruppen erwähnt: das Auf-

[1]) 36, 34. [2]) Werke VI, 1, S. 131.

fallendste ist ihm beide Male die Meisterschaft, mit welcher viele und schwierige Probleme gelöst und zu einer künstlerischen Einheit verarbeitet sind. Was wir daher über dieses Lob und das Verdienst, durch welches es hervorgerufen ward, bei Gelegenheit des Laokoon bemerkt haben, erleidet seine Anwendung auch auf den Stier, und zwar in mancher Beziehung bei diesem in noch verstärkter Weise. Denn die Elemente der Composition sind hier noch zahlreicher, die Handlung in ihren verschiedenen Motiven noch complicirter; und während die Künstler des Laokoon einen Theil der Schwierigkeiten dadurch zu beseitigen vermochten, dass sie ihr Werk nur für die Betrachtung von einer Seite, die Vorderansicht, berechneten, erscheint die Gruppe des Stiers bestimmt von allen Seiten gesehen zu werden, so vielleicht, dass sie ursprünglich auf einem öffentlichen Platze aufgestellt war, wo sie rings umgangen werden konnte. So schön zusammengeschlossen, wie der Laokoon, erscheint sie freilich nicht; und wir dürfen nicht ganz ableugnen, dass die Künstler hin und wieder zu kleinen Kunstgriffen ihre Zuflucht genommen haben, um gewisse Lücken der Composition wenigstens dem äusseren Auge zu verbergen. Die Anordnung der Basis mit ihren Unebenheiten und ihrem vielfältigen Beiwerk, von welcher die Künstler 497 ganz besonderen Nutzen für die Aufstellung der verschiedenen Figuren gezogen haben, ist zwar von Welcker in seinem schönen Aufsatze über den Stier [1]) durch die Hinweisung auf die Localität, den felsigen Gipfel des Kithaeron, und auf die Zeit der Handlung, ein dionysisches Fest, hinreichend erklärt und gerechtfertigt; ja wir müssen danach den Gedanken, welcher dieselbe eingab, einen durchaus glücklichen nennen. In den Einzelnheiten jedoch würde eine keineswegs missgünstige, sondern nur einigermassen strenge Kritik Manches nachzuweisen im Stande sein, worin wir einen Mangel jenes Maasshaltens, jener Entsagung der älteren Kunst erblicken müssen, welche sich durchaus auf das für die dargestellte Handlung Nothwendige beschränkt. Auch der vielfache Anstoss, den man von den verschiedensten Seiten an der Figur der Antiope genommen hat, scheint in künstlerischer Hinsicht nicht völlig unbegründet. Ihre Gegenwart mag zur vollständigen Darlegung der Motive, welche die Handlung bedingen, nothwendig erscheinen, sie mag ferner dem einen künstlerischen Zwecke entsprechen, der Mehrzahl der Figuren auf der vorderen Seite der Gruppe gegenüber eine Art Gleichgewicht herzustellen; mit dem dargestellten Moment der Handlung dagegen steht sie nur in der lockersten Verbindung, und ihre Rolle geht kaum über die eines unbetheiligten Zuschauers hinaus. Die Hauptaufmerksamkeit richteten offenbar die Künstler auf die Figuren der beiden Söhne, der Dirke und des Stieres, und wenn auch hier manche Linien sich dem Ganzen weniger günstig einfügen sollten, so werden wir dies zumeist als durch die modernen Restaurationen verschuldet betrachten dürfen. Ueber den Anblick des Ganzen können wir nur Welcker beistimmen, wenn er (S. 352) sagt: „Die Gruppe des Stiers überschreitet eigentlich die Grenzen der Sculptur; denn auf den ersten Blick macht sie immer zuerst den Eindruck einer verworrenen aufgehäuften Masse, und gleicht einem kleinen auf seiner viereckten Basis errichteten Thurm oder Kegel. Aber bewundernswürdig ist es, sobald

[1]) Alt. Denkm. I, S. 362.

man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkt aus, den man im Herumgehen einnehmen mag, nur wohl zusammengehende Linien dar-
498 bietet, und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte.“

Ich kann nicht umhin, auch in dem Folgendem fast nichts als Welckers eigene Worte anzuführen, da ich mich doch in der ganzen Auffassung diesem meinem Lehrer anschliessen muss. Die Seele der Erfindung nun in diesem Werke der höchsten Virtuosität setzt er in die Wahl des prägnanten Moments, welcher den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt. Wir erkennen in der Gruppe mehr, als was das äussere Auge sieht, nicht bloss die Vorbereitung zur rächenden That, sondern eigentlich schon die That selbst. „Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit grösster Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefasst, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Maasse. Und es ist in dieser gewissermassen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwickelung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in einer gewissen Richtung lässt sich oft nicht erreichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen“ (S. 357). War nun der dargestellte Moment sicherlich der fruchtbarste, welcher für die Composition gewählt werden konnte, indem er in allen Theilen den Moment vor der höchsten Anspannung, nirgends ein Nachlassen oder einen Abschluss zeigt, so war auch in Hinsicht auf den geistigen Inhalt eine Steigerung nicht wohl möglich. Ich erkenne gern mit Welcker den Unterschied zwischen unserer Auffassung moralischer Begriffe und „dem Sinne eines harten, gegen Frevel unbarmherzigen, in der Rache grausamen Alterthums, das den Sohn nur pries, dem es an Muth und Zorn nicht gebrach, die Verletzung der Eltern blutig zu ahnden“ (S. 361). Die Schleifung der Dirke selbst aber in der Sculptur verewigt zu sehen, würde trotzdem dem Sinne der Griechen wahrscheinlich noch anstössiger gewesen sein, als manchem unserer Zeitgenossen. Wir dürfen das Schrecklichste voraussehen,
499 aber nicht wirklich schauen. Ja, in der Tragödie des Euripides, welcher die Künstler wahrscheinlich in der Auffassung der Sage folgten, „wirkte vermuthlich die Beschreibung des Boten von dem Martertode der Dirke weit schauderhafter, als das Bildwerk wirkt, in welchem der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier gross und gefahrvoll genug ist, um den Schauer, welchen die rührende Gestalt der Dirke einflösst, zu zerstreuen.“

Freilich, fahren wir mit den Worten Welckers fort, „zu leugnen ist dabei nicht, dass die Kunst, nachdem einmal durch die Tragödie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Grösse und Tiefe der Ideen, sondern auf das Ausserordentliche der Erscheinungen richtete, und dass man in ihren Werken nicht das Philosophische, sondern das Künstlerische aufzusuchen hat. In dieser Hinsicht möchten der Laokoon und der Stier nah verwandter Art sein: thierische Gewalt in furchtbarer Ueberlegenheit

über arme Menschenkinder, die durch sie die göttliche Gerechtigkeit erfahren; durch das Ueberraschende, Wunderbare des ungleichen Kampfes und durch die Schönheit der Anordnung wird das Grausen in Erstaunen, die Rührung in Bewunderung verwandelt, durch die Art der Ausführung die Derbheit des Stoffs, durch vollendete Kunst die Kühnheit seiner Wahl überboten. In solchen Darstellungen wird von der sinnlichen Erscheinung und der Kunst das sittliche Denken und Empfinden und das menschliche Mitgefühl so sehr gedämpft, dass sich dem Eindruck nach von ihnen eine Darstellung, wie die des nur halb menschlichen Kentauren, der an grimmen Löwen den Tod seiner zerfleischten Gattin rächt, in dem schönen Mosaik zu Berlin, nicht wesentlich unterscheidet."

Wir sind in den letzten Sätzen, wie von selbst, wieder auf den Laokoon zurückgeführt worden; und in der That giebt es unter den uns erhaltenen Werken griechischer Kunst kein einziges, welches so, wie die beiden eben behandelten, als der Ausfluss einer und derselben scharf ausgeprägten Geistesrichtung erschiene. Fragen wir aber die Entwickelungsgeschichte der Kunst anderer Völker, und ganz besonders der Griechen, so werden wir eingestehen müssen, dass Werke, in so schlagender Weise verwandt, wie diese, niemals in weit von einander liegenden Zeiträumen entstanden sind; und dieses Argument 500 ist in unserem Falle von einer um so grösseren Bedeutung, als die gemeinsame Eigenthümlichkeit beider Werke gerade in der höchsten Anspannung aller Kräfte besteht, über welche der Künstler zu gebieten vermag, auf einem solchen Höhepunkte aber noch weniger, als sonst irgendwo, ein längerer Stillstand nur denkbar ist. Werden nun endlich gar beide Werke noch ausdrücklich auf ein gemeinsames Vaterland zurückgeführt, so müssten in der That Beweise von der positivsten, schlagendsten Art beigebracht werden, wenn nur ein Zweifel an ihrer Entstehung in einer und derselben Entwickelungsepoche der Kunst ausgesprochen werden sollte.

Die übrigen Künstler dieser Periode.

Boëthos wird in den uns erhaltenen Handschriften des Pausanias (V, 17, 4) Karthager genannt, woran wir nicht umhin können Anstoss zu nehmen. Da nun auch sonst *Καρχηδόνιος* und *Χαλκηδόνιος* in den Handschriften verwechselt werden, so verdient gewiss die Vermuthung Müllers (Hdb. § 159, 1) mit Beifall aufgenommen zu werden, dass Boëthos vielmehr aus der bithynischen Stadt Chalkedon stamme. Seine Zeit lässt sich nur annähernd bestimmen. Als sein Werk nemlich erwähnt Cicero (in Verr. IV, 14) eine vorzügliche Hydria (praeclaro opere et grandi pondere), welche Verres dem Pamphilos aus Lilybaeum raubte; dieser selbst aber hatte Cicero erzählt, sie sei ein Familienerbstück und ihm a patre et a maioribus hinterlassen. Hiernach konnte Boëthos mindestens nicht später, als in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben. Grossen Ruhm erwarb er durch toreutische Werke, zu denen die oben genannte Hydria gehört. Nach Plinius, welcher ihm nebst Akragas und Mys nach Mentor die erste Stelle anweist, befanden sich derartige Arbeiten von seiner Hand beim Tempel der Athene zu Lindos: 33, 155. Neben Alkon wird er in dem pseudovirgilischen Gedichte Culex (v. 66) genannt. Von statuarischen

Werken sah Pausanias (V, 17, 4) das vergoldete Bild eines sitzenden Knaben im Heraeum zu Olympia; und Plinius (34, 84) rühmt als vortrefflich einen Knaben, welcher eine Gans würgt, d. h. um den Hals gepackt hat: denn wahrscheinlich ist die in mehreren Wiederholungen vorkommende Gruppe des Knaben, 501 welcher eine Gans mit Gewalt zurückzuhalten strebt, auf des Boëthos Original zurückzuführen[1]). Endlich haben wir noch Kunde von dem Bilde eines Asklepios als Knaben durch die Epigramme einer in den Trajansthermen zu Rom gefundenen Basis. Es ward nicht zur Zeit des Künstlers, sondern später dem Gotte von einem Arzte Nikomedes aus Smyrna geweiht: C. I. Gr. n. 5674. Anall. II, p. 384, n. 9 u. 10. Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von welchen wir etwas wissen, sind also sämmtlich Kinderfiguren.

Menodotos und Diodotos sind zuerst von Winckelmann (Werke VI, 1, S. 38) erwähnt worden: „Zu Rom war im sechszehnten Jahrhunderte ein Hercules von zween Meistern gearbeitet, wie eine Inschrift, welche an dieser Statue stand, anzeiget; ich fand dieselbe in einem Plinius, Basler Ausgabe von 1525, mit geschriebenen Anmerkungen von Fulvius Ursinus und Barthol. Aegius, in der Bibliothek des Herrn von Stosch zu Florenz. Die Inschrift ist folgende:

ΜΗΝΟΔΟΤΟΣ ΚΑΙ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ ΟΙ ΒΟΗΘΟΥ
ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΣ
ΕΠΟΙΟΥΝ

C. I. Gr. n. 6164. Ausserdem soll sich zu Gaëta eine Basis mit der Inschrift:

ΕΡΜΗΣ
ΔΙΟΔΟΤΟΣ
ΒΟΗΘΟΥ
(. ΘΟΥ)
ΕΠΟΙ . .

gefunden haben: C. I. Gr. n. 6146. Da indessen der Nominativ des vorangestellten Götternamens auffällig ist, und die Inschrift aus den Papieren Ligorio's stammt, so ist auf ihre Echtheit nicht viel zu bauen. Dadurch aber fällt ein leiser Verdacht auf die zuerst angeführte. Denn wenn auch Ursinus nicht selbst Fälscher war, so nahm er doch vieles Falsche auf Treue und Glauben von Ligorio auf. Lassen wir indessen diesen Verdacht für jetzt ruhen, so muss sich 502 uns die Frage aufdrängen, ob der Vater dieser Künstler mit dem vorher behandelten Boëthos identisch ist. Die Angabe des Vaterlandes derselben würde zur Verneinung nicht genügen: denn Nikomedia ist eine Chalkedon benachbarte Stadt von Bithynien, nach welcher als der Hauptstadt des Landes Boëthos leicht übersiedeln konnte. Schwieriger ist eine Entscheidung hinsichtlich der Zeit. Freilich fällt auch diese weg, sofern wir annehmen, dass die Inschrift sich auf einer Copie, nicht auf der Originalstatue befand. Lebte indessen Boëthos, wie es möglich ist, einige Zeit vor der Unterjochung Griechenlands durch die Römer, so ist auch an dem Imperfectum ἐποίουν auf dem Werke seiner Söhne nicht weiter Anstoss zu nehmen. Etwas Gewisses lässt sich indessen nicht ausmachen.

---

[1]) Vgl. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. 1848, II, S. 48. Woraus die Variante der Bamberger Handschrift: puer sex annis (aus anno corrigirt) anserem strangulat, anstatt: puer eximie anserem strangulat, entstanden sein mag, vermag ich so wenig wie Jahn anzugeben.

Eetion machte ein Bild des Asklepios aus Cedernholz für den berühmten milesischen Arzt Nikias, auf welches wir ein Epigramm des Theokrit besitzen: Anall. I, p. 378, n. 7. Er ist deshalb in die Zeit zwischen Ol. 130—140 zu setzen.

Aegineta. „Erigonus, der Farbenreiber des Malers Nealkes, machte selbst so grosse Fortschritte, dass er sogar einen berühmten Schüler, Pasias, hinterliess, den Bruder des Bildhauers (fictoris) Aegineta": Plin. 35, 145. Nealkes ist Zeitgenosse des Arat, und Aegineta, ein sonst unbekannter Künstler, musste daher gegen Ol. 140 leben.

Mikon, Sohn des Nikeratos aus Syrakus, machte zwei Statuen, darunter eine zu Pferde, des syrakusanischen Tyrannen Hieron II, Sohnes des Hierokles, welche seine Söhne (ob vor oder nach seinem Ol. 141, 1 erfolgten Tode, ist nicht gesagt) zu Olympia aufstellten: Paus. VI, 12, 4. Ausser diesen sah Pausanias (VI, 15, 3) noch drei andere Statuen dieses Herrschers zu Olympia, zwei davon auf Staatskosten, die dritte ebenfalls von seinen Söhnen aufgestellt. Ob auch sie Werke des Mikon waren, verschweigt Pausanias. Die Worte des Plinius (34, 88): Micon athletis spectatur, habe ich oben S. 274 auf den älteren attischen Künstler bezogen.

Hier werden am besten einige nur aus Inschriften bekannte Künstler ihren Platz finden, welche wenigstens nicht der römischen Epoche anzugehören scheinen.

Apollodor. Nach Lebas' Mittheilungen findet sich eine Statuenbasis mit seinem Namen in den Ruinen von Erythrae: 503

ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ ΖΗΝΩΝΟΣ ΦΩΚΑΙΕΥΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ.

Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 433. Lebas rühmt die Reinheit der Buchstabenformen und verspricht zu beweisen, dass dieser Apollodor mit dem von Plinius erwähnten Künstler identisch sei. Dieser ist indessen wahrscheinlich ein Athener, wie Silanion, welcher sein Portrait bildete.

Damokrates, bekannt durch die zu einer Statue gehörige Inschrift von Hierapytna auf Kreta:

ΔΑΜΟΚΡΑΤΗΣ(ΑΡΙΣ)ΑΡΙΣΤΟΜΙΔΙΣ (l. ΜΗΔΕΟΣ)
ΙΤΑΝΙΟΣ ΕΠΟΙΚΟΣ Ε[ποίησε]

C. I. Gr. n. 2602. Sogenannte rhodische Becher von der Hand eines Damokrates erwähnt Athenaeus XI, p. 500 B.

Makedon. Sein Name findet sich unter der fragmentirten Inschrift eines Weihgeschenkes der Athene, auf den Bergen bei Halikarnass:

ΡΑΙΗΣ ΕΝ ΜΑΚΕΔΩΝ
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΗΡΑΚΛΕΩΤΗΣ

C. I. Gr. n. 2660: „titulus satis antiquus est."

Machatas ist durch zwei bei Vonitza in Akarnanien gefundene Inschriften bekannt: C. I. Gr. n. 1794, a, b. In der einen steht der Name:

ΜΑΧΑΤΑΣ ΠΟΗΣΕ

über einem Epigramme, durch welches Laphanes, des Lasthenes Sohn, in einem Haine des Apollo ein Bild des Herakles weihet. Nach der zweiten (in welcher ΕΠΟΙΕΙ geschrieben ist) machte er ein von demselben Laphanes und wohl an derselben Stelle dem Asklepios geweihtes Werk.

Rückblick.

Ich habe den Rückblick auf die vorige Periode mit der Behauptung beschlossen, dass am Ende derselben die Entwickelung der griechischen Kunstgeschichte an einem Wendepunkte angelangt gewesen sei, welcher nur dem gewaltigen Umschwunge zur Zeit des Phidias an Bedeutung nachstehe. Nachdem wir jetzt die Erscheinungen der zunächst folgenden Zeit im Einzelnen untersucht haben, liegt es mir ob, jene Behauptung durch die allgemeinen Ergebnisse
504 derselben zu unterstützen. Freilich lässt sich nicht leugnen, dass uns namentlich bei einem Blicke auf die litterarischen Hülfsmittel, welche uns zur Bestimmung unseres Urtheils über die Künstler dieser Periode vorliegen, ein Gefühl der Unsicherheit beschleichen muss: so dürftig sind sie im Vergleich zu denen der früheren Zeit. Plinius sagt geradezu: „Nach der 121sten Olympiade hörte die Kunst auf und gewann erst in der 156sten Olympiade neues Leben.“ Dies ist nun freilich nicht streng richtig, selbst wenn wir es nur vom Erzguss verstehen wollen, auf den es sich zunächst bezieht. Doch aber verlohnt es sich, nach den Gründen zu fragen, welche Plinius zu einem solchen Ausspruche veranlassen mochten. Sie sind, wie mir scheint, doppelter Art und eben so wohl in der Geschichte der Litteratur, als der Kunst zu suchen. Was die Griechen über Kunstwerke und Künstler geschrieben, fällt zum grössten Theile gerade in den von Plinius angegebenen Zeitabschnitt; die Künstler selbst betheiligten sich mehrfach an dieser Art Schriftstellerei. Der Zeitgenossen wird aber, wie noch heute in neueren Kunstgeschichten, auch damals kaum Erwähnung geschehen sein. Die 121ste Olympiade mochte von einem oder einigen Schriftstellern aus einem uns nicht näher bekannten Grunde zum Schlusspunkte gewählt worden sein. Dass Plinius dann in der 156sten Ol. einen neuen Anfangspunkt findet, hat seinen Grund in der Kunstschriftstellerei, die sich im letzten Jahrhundert der Republik in Rom entwickelte. Denn diese Olympiade bezeichnet in runder Zahl den Zeitpunkt, in welchem die griechische Kunst in Rom zu einer unbestrittenen Herrschaft gelangte. Während also die römischen Auctoren die älteren Epochen nach den griechischen Darstellungen aus der Diadochenzeit behandeln mochten, über diese selbst aber ihnen nicht ähnliche Hülfsmittel zu Gebote standen, fanden sie für die ihnen zunächst liegende Zeit die Quellen in Rom selbst. Wie aber z. B. gerade in unseren Tagen der sogenannten Zopfzeit eine geringere Aufmerksamkeit zugewendet wird, so mochte auch in Rom bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die ältere, höchste Entwickelung der Kunst anzuschliessen, die Kunst unter den Diadochen vielleicht absichtlich weniger geachtet und geschätzt werden, wenigstens von bestimmten Schulen und Kunstrichtern, welche durch Theoretisiren zu einem ge-
505 wissen Purismus geführt worden waren. — Trotzdem aber würde die Schärfe in der Begrenzung des Plinius nicht zu entschuldigen sein, wenn sich nicht die thatsächlichen Verhältnisse wenigstens unter gewissen Gesichtspunkten damit in Uebereinstimmung setzen liessen. Nun finden wir in der That um die 121ste Ol. einen scharfen Abschnitt schon in der äusseren Geschichte der Kunst. Die Schulen von Athen und Sikyon-Argos, welche bisher nicht etwa nur ihr Leben fristeten, sondern unbedingt herrschten, verschwinden gänzlich vom

Schauplatze; und wollen wir auch die Schroffheit dieses Satzes noch so sehr durch den Hinblick auf die Mangelhaftigkeit unserer Ueberlieferung mildern, immer dürfen wir so viel mit Zuversicht annehmen, dass weder in Athen, noch in Sikyon während der vorliegenden Periode Künstler lebten, welche durch ihre persönliche Bedeutung in die fernere Entwickelung selbständig einzugreifen im Stande gewesen wären. Man wird, das lässt sich nicht leugnen, die Kunst noch ferner geübt haben, aber geübt in dem alten, gewohnten Geleise ohne eigenes Verdienst, als etwa das der Ausführung.

Fragen wir nun, wo jetzt die Kunst ihren Wohnsitz aufschlug, so wollen wir, ehe wir diese Frage positiv beantworten, noch eine andere, gleichfalls auffällige Erscheinung mehr negativer Art ins Auge fassen. Auf dem Gebiete des geistigen Lebens nimmt in dieser Periode unbedingt das Reich der Ptolemaeer mit Alexandria als Mittelpunkt die hervorragendste Stellung ein. Wie erklärt es sich da, dass neben den Häuptern der Wissenschaft und Litteratur auch nicht ein einziger Künstler genannt wird (von den wenigen Malern sehen wir hier ab), durch welchen wenigstens die Existenz einer alexandrinischen Kunstschule oder doch Kunstübung bezeugt würde? wie erklärt sich dieses den übrigen historischen Nachrichten gegenüber, welche nicht nur von der Liebe der Ptolemaeer zur Wissenschaft, sondern auch zur Pracht, zum Luxus des Lebens, dem die Kunst dient, vielfältiges Zeugniss ablegen? Ich glaube die Antwort einfach und bestimmt dahin abgeben zu können, dass in Aegypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemaeer, obwohl Hellenen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmungen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mussten, eine Umgestaltung nur allmählich einzuleiten. Erhaltene Kunstwerke, wie die prächtigen Cameen mit Bildern dieses Königshauses, stossen diese Behauptung nicht um: sie gehören nicht der Klasse öffentlicher Denkmäler, nicht der grossen historischen Kunst an, sondern dienen dem Luxus des Privatlebens. Sehen wir aber, wie später Aegyptisches in der Religion, und damit auch in der Kunst, selbst in rein hellenischen Gegenden Eingang findet, so werden wir uns nicht wundern, wenn es den Ptolemaeern nur in einzelnen Fällen (wie z. B. der Serapisbildung) gelang, zwischen starrem, tyrannischem Herkommen und freier hellenischer Auffassung eine reine Vermittelung zu finden. 506

So werden wir nach Ausschluss des eigentlichen Griechenlands und Aegyptens nach der kleinasiatischen Küste gedrängt, wo von Alters her griechisches Leben, wenn auch lange Zeit ohne politische Selbständigkeit, herrschte. An den nach Alexanders Tode dort neu gegründeten Königshöfen in neuen Residenzen konnte es, sobald eine gewisse Beruhigung eingetreten war, den Künstlern an Beschäftigung nicht fehlen; und ausserhalb der Künstlergeschichte werden uns auch manche Thatsachen gemeldet, aus denen hervorgeht, dass es an Liebe zur Kunst bei verschiedenen der neuen Herrschergeschlechter nicht fehlte. Wenn wir trotzdem von Künstlern und Kunstschulen nur wenig und nur von wenigen Orten erfahren, so wird auch hier der Grund wieder der sein, dass es dem künstlerischen Treiben meist an Selbständigkeit und Originalität gefehlt haben mag. Waren z. B. in den neugegründeten Städten die Tempel mit Götterbildern zu schmücken, so gab es für dieselben bereits überall vollendete Muster, an

welche sich mehr oder minder eng anzuschliessen der Künstler nicht vermeiden konnte. Deshalb ist jetzt auch die Zahl derjenigen Künstler, als deren Werke überhaupt Götterbilder namhaft gemacht werden, äusserst gering; und dieselben gehören nicht einmal zu den berühmtesten, oder ihr Ruhm gründet sich wenigstens nicht gerade auf Werke dieser Art. Eben darum haben wir aber auch vielleicht den Mangel weiterer Nachrichten gerade in dieser Beziehung weniger zu beklagen, da sie uns wahrscheinlich über die innere Entwickelungsgeschichte nicht viel Neues und Entscheidendes lehren würden. Ich glaube dies aussprechen zu dürfen in Hinblick auf das, was unter den erhaltenen Werken 507 wirklich von Bedeutung ist, uns aber auch ganz aus den gewohnten Kreisen herausführt: es entspricht so ganz dem übrigen historischen Charakter dieser Epoche und gewährt uns gerade da, wo wir es wünschen, so wichtige Aufschlüsse, dass wir uns gern dem Glauben hingeben: es sei in diesen wenigen Nachrichten wirklich in der Hauptsache erschöpft, was für die weitere eigenthümliche Entwickelung der Kunst von Belang war.

Die alten Republiken, welche zumeist auf die Tugend ihrer Bürger gegründet waren, sind bereits im Beginne dieses Zeitraums vernichtet, im Innern zerfallen und machtlos geworden. Selbst der achaeische Bund, mit dessen Untergang diese Periode schliesst, war weniger aus dem Streben nach grosser politischer Machtentfaltung, als aus einem Gefühle der Schwäche hervorgegangen, welches den unvermeidlich drohenden Untergang durch gemeinsame Abwehr aufzuhalten suchte. Von grossen künstlerischen Unternehmungen im Geiste der früheren Zeit ist daher hier nicht die Rede. Die politische Macht befand sich in den Händen des Königthums. In seinem Dienste aber ward der Kunst eine andere Aufgabe zu Theil, als in den früheren Republiken, welche, stets eifersüchtig auf den Ruhm des Einzelnen, es vorzogen, lieber die Thaten der Vorfahren, als die der Zeitgenossen zu feiern. Die Könige wollten Verherrlichung der eigenen Thaten; und so sehr sie dabei nach alter Weise der Götter als der Urheber alles Glückes gedenken mochten, die Beziehung auf die Gegenwart musste doch in weit schärferer Weise betont und hervorgehoben werden. Dass und wie es geschehen, lehren in glänzender Weise die noch erhaltenen Statuen der Gallier, Denkmäler der Siege des Attalos und Eumenes über einen gefährlichen, wegen seines wilden Muthes gefürchteten Volksstamm. Sie gehören der historischen Kunst im strengsten Sinne des Wortes an. — Aber neben der politischen Auctorität der Könige hatte sich in diesen Zeiten fortgeschrittener Civilisation eine andere Macht zu hohem Ansehen zu erheben und ihre Selbständigkeit zu bewahren gewusst, die Macht des auf Handel und Verkehr beruhenden Reichthums. Sie erscheint am reinsten und in ihrer höchsten Entfaltung im Staate von Rhodos. Durch Bewahrung einer gewissen Neutralität und, darauf gestützt, durch die Vermittelung des Handels, selbst zwischen feindlichen 508 Völkern und Reichen, gewann diese Republik nicht nur Duldung bei den verschiedenen Herrschern, sondern machte sich ihnen fast unentbehrlich und erfreute sich oft noch ganz besonderer Begünstigungen[1]), so dass der Reichthum des Staates, wie seiner Bürger, bis ins Unglaubliche gewachsen sein muss. Während

[1]) Vgl. Droysen Hellenismus I, S. 473 flgdd. II, S. 574 flgdd.

aber hier die Kunst zur Verherrlichung politischer Grossthaten wenig in Anspruch genommen werden konnte, ward ihr dagegen eine um so grössere Förderung durch den Ueberfluss materieller Mittel zu Theil. Freilich verlangten dafür auch diejenigen, welche diese Mittel darboten, dass das Kunstwerk ein Zeugniss für diesen Ueberfluss ablege, und der Künstler vor Allem etwas Imposantes, Gewaltiges leiste. Aus dieser Forderung musste sich, man möchte sagen, mit Nothwendigkeit eine doppelte Richtung der Kunst entwickeln. Die eine strebt nach Kolossalität: so finden wir schon am Ende der vorigen Periode, dass eine andere Handelsrepublik, Tarent in Unteritalien, sich mit Kolossen von der Hand des Lysipp schmückt. Das gegebene Beispiel überbietet Rhodos, wie der Schüler Chares seinen Lehrer Lysipp, durch den Koloss des Sonnengottes, den grössten, den das Alterthum bis auf Nero's Zeit gesehen. Zu ihm gesellen sich aber, wie Plinius [1]) angiebt, hundert andere, zwar minder gewaltig, aber doch so bedeutend, dass jeder für sich allein genügt haben würde, den Ruhm des Ortes seiner Aufstellung zu begründen. Der Zweck, die Schutzgötter der Stadt und vielleicht die Stammesheroen glänzend zu ehren, sowie den Ruhm des Staates durch die Grossartigkeit der dafür aufgewendeten Mittel weit zu verbreiten, mochte durch solche Werke auf das Vollständigste erreicht werden. An sich mochten sie ebenfalls als Kunstwerke vollendet sein. Aber über der Bewunderung der Kolossalität gelangt der Beschauer schwerer zu reinem Kunstgenuss; und ihrer Natur nach können Kolosse meist nur eigentliche Standbilder und einzelne Figuren sein, bei welchen es nicht beabsichtigt werden kann, das Gemüth des Beschauers durch eine lebhaft bewegte Handlung zu erregen und in Spannung zu erhalten. Letzterem Zwecke zu genügen, war dagegen die Aufgabe der anderen Richtung der rhodischen Kunst, als deren hervorragendste Leistungen uns die Gruppen des Laokoon und des farnesischen Stiers entgegentreten. Bei ihrer Betrachtung wird sich Niemand dem Eindrucke ent- 509 ziehen können, dass sie in ihrer ganzen Auffassung sich von allen Kunstwerken der früheren Epochen wesentlich unterscheiden. Selbst die Veranlassung, welche die Künstler zur Wahl solcher Darstellungen bestimmte, scheint von besonderer Art gewesen zu sein. Im religiösen Cultus konnte dieselbe schwerlich liegen. Die Niobiden, wie die Gallier, sofern wir an die delphische Niederlage denken, erscheinen geeignet, sei es zum Giebelschmucke, sei es zum Weihgeschenke in einem Tempel des Apollo. In den Mythen des Laokoon, der Dirke und (um hier noch eines anderen Werkes der rhodischen Schule zu gedenken) des Athamas, dessen Bild Aristonidas gemacht, ist es aber weniger eine einzelne Gottheit, welche das tragische Loos dieser Sterblichen bestimmt, als die unentfliehbare, rächende Nemesis. Eben so wenig aber konnte der Staat aus politischen Rücksichten an der Darstellung von Mythen ein Interesse haben, welche zu der Sage und Geschichte von Rhodos durchaus in keiner Beziehung stehen. So möchte es scheinen, dass hier ein rein künstlerischer Drang, von allen fremden Rücksichten unabhängig, allein bestimmend gewirkt habe. Aber wenn auch der Künstler durch seine Werke dem Kunstsinn seiner Zeitgenossen erst seine bestimmte Bahn anweisen soll, so steht er doch selbst wieder unter dem Ein-

[1]) 34, 42.

flusse seiner Zeit und der besonderen Verhältnisse seiner Umgebung, namentlich da, wo es sich um die Ausführung von Werken handelt, welche nicht ohne bedeutende Mittel hergestellt werden können. So möchte man gerade von den genannten Werken der rhodischen Schule sagen, dass sie die Zeit und das Land, in welchem sie entstanden, nicht verleugnen können. Man gewährt dem Künstler die reichlichsten Mittel, um allerdings unabhängig von bestimmten Forderungen der Religion und der Politik sich seine Aufgabe zu wählen. Aber zur vollen Freiheit gelangte er dadurch dennoch nicht. Denn an die Stelle der Götter oder des Staates, sei es in der Gesammtheit seiner Bürger, sei es in seiner Vertretung durch die Person eines Herrschers, traten die Menschen mit den Wünschen nach Befriedigung ihrer besonderen geistigen Bedürfnisse, mit dem Begehren und den Forderungen ihrer Leidenschaften. Dass diese sich überall mit denjenigen der wahren, höheren Schönheit in Einklang befinden 510 sollten, ist aber am wenigsten zu erwarten, wo, wie in Rhodos, selbst das Ansehen des ganzen Staates auf dem materiellen Gewicht des Reichthums beruhte. Hier verlangte man natürlich auch von der Kunst, dass sie Zeugniss ablege für diesen Reichthum, dass sie Genuss gewähre und die durch Geschäfte und Sorgen des alltäglichen Lebens erschlafften Geister errege und spanne. So bildet sich hier in der Kunst zuletzt diejenige Richtung aus, welcher in der Poesie am meisten das Drama entspricht. Auch dieses gelangt verhältnissmässig spät, nach dem Epos und der Lyrik, zur Entwickelung; und, obwohl es ursprünglich aus religiösen Festgebräuchen hervorgeht, verfolgt es doch bald seine, von diesen Ursprüngen gänzlich unabhängigen Zwecke, Furcht und Mitleid zu erwecken, und durch die auf diesem Wege erzeugte Erschütterung die Gemüther der Menschen zu läutern und zu reinigen. Eben so sind es in den Darstellungen der Kunst nicht mehr die bestimmten Persönlichkeiten an sich in ihrer sittlichen und religiösen Bedeutung oder in ihrer körperlichen Schönheit, welche die überwiegende Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nehmen sollen, sondern die aussergewöhnlichen Lagen und Verhältnisse, denen sie sich gegenüber befinden: diese sind es, welche, mit Ueberwindung der gewaltigsten Schwierigkeiten durch die Kunst, in ihren bedeutsamsten Momenten erfasst und verkörpert, den Beschauer zur Bewunderung hinreissen sollen. Durch diese pathetisch-dramatische Auffassung bilden diese Werke gewissermassen den Schlusspunkt in der von Stufe zu Stufe fortschreitenden Entwickelung der gesammten griechischen Kunst, über welchen hinaus eine noch höhere Anspannung zu einer Vernichtung des Wesens der Kunst selbst hätte führen müssen.

So treten uns die Werke der Künstler von Pergamos und Rhodos als die eigenthümlichsten, bezeichnendsten Leistungen der Kunst dieses Zeitraums in zwei verschiedenen Richtungen entgegen, wesentlich bedingt durch die politischen Gegensätze ihrer Wohnsitze. Doch lassen sich beide hinsichtlich ihres äusseren Zweckes auch unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zusammenfassen, sie gehören, so zu sagen, der grossen Kunst an, derjenigen, welche vorzugsweise für das öffentliche Leben bestimmt ist. Aber neben dem öffentlichen Leben hatte sich jetzt auch das Privatleben mit selbständigen Forderungen, 511 mit dem Streben nach Genuss und Glanz ausgebildet. Ferner vermochte aber auch die Kunst nicht überall in jener Spannung ihrer Kräfte zu verharren, wie

sie sich zum Schaffen der bisher betrachteten Werke nothwendig erweist. Wir fanden schon in der vorigen Periode neben dem gewaltigen Pathos eines Skopas ein entgegengesetztes Streben nach ruhigster Anmuth; und möchten daher von vornherein voraussetzen, dass auch in dieser Periode, je höher auf der einen Seite die Anspannung wuchs, auf der anderen der Gegensatz ausgebildet worden sei. Die überlieferten Nachrichten lassen uns darüber fast ganz im Dunkeln: eine Fortsetzung der Schule des Praxiteles, welche hier zunächst in Betracht kommen musste, kennen wir nicht. Um so erwünschter müssen uns einige wenige, ganz beiläufige Nachrichten über einen Künstler sein, der wie die übrigen ebenfalls Kleinasien zum Vaterlande hat, nemlich Boëthos; denn sie scheinen gleichsam vom Schicksal dazu bewahrt, uns wenigstens auf die richtige Spur zu lenken. Die drei statuarischen Werke, welche von diesem Künstler angeführt werden, sind Figuren von Kindern, unter denen eins, der Knabe mit der Gans, uns noch in mehrfachen Wiederholungen erhalten ist. Hier haben wir also im Gegensatz der gewaltigsten Werke, welche unser Inneres tief erregen müssen, die höchste Naivetät, Werke, an welchen auch das kindlichste Gemüth seine Freude haben wird, welche darum aber auch weniger zu öffentlichen Monumenten geeignet, als bestimmt erscheinen, in der Musse des Privatlebens Erheiterung und Lust zu gewähren; und sollte auch z. B. der Knabe mit der Gans, ähnlich wie das Gänsemännchen zu Nürnberg oder das andere bekannte Männchen zu Brüssel, ursprünglich zum Schmucke eines öffentlichen Brunnens bestimmt gewesen sein, so würde doch auch hier der Hauptzweck seiner Aufstellung nur der sein, in einem Augenblicke der Musse zwischen der Arbeit des täglichen Lebens betrachtet zu werden. Leider fehlen uns weitere Nachrichten, um in dieser Periode den Umfang derartiger Kunstthätigkeit weiter zu verfolgen, in welche sich z. B. der dornausziehende Knabe des Capitols vortrefflich einfügen würde. Welchen Einfluss sie indess gewann, zeigen unzählige Werke römischer Kunst, in welchen sogar ernstere mythologische Vorstellungen vielfach, so zu sagen, in das Kindesalter übersetzt erscheinen. — Die Person des Boëthos muss uns aber noch an eine andere Seite des künstlerischen Lebens erinnern: er gehörte zu den berühmtesten derjenigen Toreuten, welche Werke von geringerem Umfange, wie Geräthe von Erz und Silber, durch die Arbeit ihrer Hand zu wirklichen Kunstwerken erhoben. Die Thätigkeit auf diesem Gebiete, wie auf dem verwandten der Steinschneidekunst, gewinnt gerade in dieser Periode im Vergleich mit der früheren Zeit bedeutend an Umfang; und wir werden in den Abschnitten über die betreffenden Künstler finden, dass eine Reihe der berühmtesten Namen eben in diese Zeit fällt. Hier konnten wir nicht umhin, auf diese Thatsache aufmerksam zu machen. Denn ihre Kenntniss ist nothwendig, um uns das Bild von der Entwickelung der Kunst in der Zeit der Diadochenherrschaft zu vervollständigen, und namentlich zu zeigen, wie entschieden die Kunst jetzt beginnt, auch dem Luxus des Privatlebens zu dienen, und wie verwandt ihre Stellung schon jetzt derjenigen wird, welche sie in der folgenden Zeit unter den Römern einnimmt. 512

Wir mussten, um die wenigen uns erhaltenen Nachrichten in ihrem richtigen Zusammenhange zu zeigen, über die äusseren Verhältnisse, in welchen sich die Kunst bewegte, über den Einfluss, welchen dieselben auf den Umfang

der Kunstübung äusserten, ausführlicher sprechen. Dafür werden wir uns jetzt über den inneren Entwickelungsgang um so kürzer fassen können, da wir die wichtigsten Punkte bereits früher in den einzelnen Erörterungen berühren mussten. Noch mehr erleichtern können wir uns unsere Aufgabe dadurch, dass wir einfach auf die mehr durchforschten und daher allgemeiner bekannten Verhältnisse der Poesie und Litteratur in der alexandrinischen Epoche verweisen. Das Wesen der Kunst derselben Periode ist ein durchaus entsprechendes: der hellenistischen Litteratur steht, gleich in ihren Vorzügen wie in ihren Mängeln, eine hellenistische Kunst zur Seite. Den Grundcharakter bildet hier, wie dort, gelehrtes Studium, kritische Reflexion; und es kann als ein besonderes Zeichen dieser Verwandtschaft gelten, dass gerade in dieser Zeit die Kunst selbst ihre eigene Litteratur erhält. Zwar kennen wir schon ältere Schriften, wie von Polyklet und Euphranor, über Symmetrie, Proportionen u. s. w. Aber in ihnen sollte nur das aus der Anschauung der Natur abgeleitete Gesetz als Grundlage 513 für die formelle Uebung der Kunst aufgestellt werden; es war eine auf künstlerischem Wege gewonnene elementare Theorie, welche dem noch lernenden Künstler den Weg des Studiums abkürzen sollte. Dagegen beginnt um die Zeit Alexanders, gerade auf der Scheide der vorletzten und der letzten Periode das historische Studium der früheren Kunst. Man schreibt periegetische Werke über einzelne an Kunstwerken reiche Städte und Länder, man macht Zusammenstellungen der berühmtesten Werke (mirabilia opera), stellt vergleichende Urtheile über das besondere Verdienst der einzelnen hervorragenden Künstler auf, schreibt systematisch und historisch über einzelne Kunstgattungen. Wollte man nun behaupten, die praktische Ausübung der Kunst sei von diesen Studien, von dieser ganzen Litteratur nicht berührt worden, so spricht dagegen ein gewichtiger Umstand: viele dieser Schriften haben gerade Künstler und darunter einzelne von nicht unbedeutendem Rufe zum Verfasser, von denen wir doch gewiss voraussetzen dürfen, dass sie namentlich auf die Bedürfnisse ihrer Kunstgenossen Rücksicht genommen haben und besonders unter diesen das Studium der älteren Werke der Kunst anzuregen bestrebt gewesen sein werden. Denn sie selbst hatten schwerlich dasselbe aus einer blossen Liebhaberei ergriffen, sondern gewiss in dem Gefühle, dass darin eine nothwendige Ergänzung für ihre eigenen, zur Ausübung der Kunst erforderlichen Studien liege.

In der Art dieser Studien finden wir aber deutlich die ganze Geistesrichtung dieser Zeit, das ganze Wesen des Hellenismus ausgeprägt. Wir haben schon früher bemerkt, dass sich gegen die Zeit Alexanders die alten Bande in allen Verhältnissen des Lebens, in Staat, Religion, Familie, immer mehr lösten. Ein gänzlicher Verfall des griechischen Lebens schien als unausbleibliche Folge bevorzustehen. Da vereinigt Alexander noch einmal das ganze Griechenland zum Kampfe gegen das Barbarenthum. Er gewinnt den Sieg; aber wie er selbst erkannt hatte, dass, wenn seine Eroberung fest begründet werden sollte, die erobernde Gewalt sich mit dem Wesen und der Weise des eroberten Asiens vereinbaren, und der Gegensatz zwischen den beiden bisher kämpfenden Parteien zu einer wirklichen, inneren Einheit verschmelzen müsse, so vermag unter den wirren Kämpfen seiner Nachfolger das Griechenthum in seiner ursprünglichen 514 Reinheit sich keineswegs zu bewahren, und nur in seiner Durchdringung mit

neuen, fremden Elementen Bestand und Kraft zu neuen Entwickelungen zu gewinnen. Die alten natürlichen, traditionellen Verhältnisse waren gelöst; sie liessen sich in die neue Ordnung der Dinge nicht übertragen, sondern mussten sich nach bestimmten Absichten und für bestimmte Zwecke je nach den besonderen Umständen neu gestalten; und darum tritt überall an die Stelle der Unmittelbarkeit früherer Entwickelungen die reflectirende bewusste Berechnung [1]).

In Hinsicht auf die Kunst haben wir schon früher behauptet, dass ihre Entwickelung um die Zeit Alexanders trotz der wesentlichsten Unterschiede durchaus als eine Fortsetzung der glänzenden perikleischen Epoche erscheine. Beiden Perioden war in Hinsicht auf künstlerisches Schaffen die Unmittelbarkeit in der Auffassung der Natur gemeinsam; der Künstler ordnete seine Persönlichkeit durchaus seinem Werke unter, damit dieses seinen Gegenstand ganz erfülle. Zugleich mussten wir jedoch zugeben, dass sich die Beobachtung allmählig immer mehr von dem inneren Wesen der Dinge ab und auf das Aeusserliche und Zufällige gewendet hatte. Je grösseren Werth man auf diese Weise den zufälligen Einzelnheiten, dem äusseren Scheine beizulegen sich gewöhnte, um so mehr musste die Kenntniss und das Verständniss der festen Normen und Grundgesetze, auf denen bisher die Ausübung der Kunst beruht hatte, verloren gehen; es musste Schwanken und Unentschiedenheit über das Verhältniss einer reinen Nachahmung der Wirklichkeit zu den Forderungen künstlerischer Stylisirung entstehen. Gerade damals aber, als sich die Wirkungen dieser Unsicherheit zu zeigen beginnen, tritt der Umschwung in allen politischen Verhältnissen ein, in Folge dessen die alten Kunstschulen in ihren Hauptsitzen zu Athen, Sikyon und Argos zerfallen. Die Stetigkeit der Entwickelung in den früher verfolgten Richtungen ist damit unterbrochen; die Sicherheit der Tradition, wie sie der Zusammenhang einer vielverzweigten Schule gewährt, ist verloren; und sie musste um so mehr verloren gehen, je weniger die zunächst folgenden Wirren und Kämpfe unter den Nachfolgern Alexanders künstlerische Unternehmungen überhaupt begünstigten. Sobald wieder einige Beruhigung eintritt, findet allerdings auch die Kunst wieder Schutz und Aufmunterung. Aber wie unterdessen Literatur und Poesie von dem ursprünglichen Zusammenhange mit dem gesammten Leben des Volkes losgerissen und Sache der Gelehrten und der Gebildeten geworden war, so hat jetzt auch die Kunst ihre frühere Stellung als integrirender Theil in dem vollendeten Organismus einer politischen oder religiösen Gemeinschaft eingebüsst. Hier galt es also, die Unmittelbarkeit der Auffassung, welche nur bei einer vollständigen gegenseitigen Durchdringung des Lebens und der Kunst sich zu erhalten vermocht hatte, das angeborene feine Gefühl, welches der Natur, wo sie es nicht freiwillig verleiht, nicht abgetrotzt werden kann, durch gründliche Erforschung der Mittel künstlerischer Darstellung zu ersetzen und den Rest der noch vorhandenen Erfahrungen durch eigenes Studium der Dinge selbst und durch das Studium dessen, was Andere früher geleistet, zu ergänzen. 515

Hinsichtlich der Technik mochte die materielle Kenntniss aller der ver-

[1]) Vgl. Droysen Hellenismus I, in der Einleitung.

schiedenen Arten des Verfahrens noch von früher her in hinlänglichem Maasse vorhanden sein. Man verstand es noch unter Antiochos IV, den olympischen Zeus des Phidias in Stoff und Form getreu nachzubilden. Im Marmor führte man die complicirtesten Gruppen aus. Dass der Erzguss nicht, wie man aus Plinius schliessen könnte, mit der 121sten Olympiade aufhörte, haben wir an vielen einzelnen Werken gesehen, deren eines, der reuige Athamas des Aristonidas, sogar eine besondere Kenntniss der Mischungsverhältnisse verschiedener Metalle verräth. Dagegen zeigt sich in der besonderen Anwendung technischer Mittel eine viel gesuchtere Absichtlichkeit, als früher. Wir haben gewiss nicht mit Unrecht die Ausführung des sterbenden Galliers als meisterhaft anerkannt; und allerdings strebt in dieser Statue die Technik überall, sich den besonderen Forderungen des Gegenstandes anzuschmiegen. Die Unbefangenheit jedoch, welche sich bei früheren Meistern wohl zuweilen in einer kleinen Vernachlässigung von Nebendingen verräth, dafür aber durch die hohe Vollendung alles Wesentlichen reiche Entschädigung gewährt, finden wir an dieser Statue nicht. Wir können sagen, dass der Künsfler sich nirgends vergessen, sondern bei jeder Einzelnheit mit feiner Ueberlegung berechnet hat, durch welche Mittel er 516 seine Zwecke am sichersten erreichen möchte. Indessen, wenn wir auch diese Absicht bemerken, dürfen wir doch den Künstler von dem Vorwurfe freisprechen, dass er den Beschauer durch technische Meisterschaft habe blenden wollen. Nicht ganz so günstig vermochten wir über den Laokoon zu urtheilen. Wir mussten zugeben, dass zwar dieses Werk an sich einen hohen Grad technischer Meisterschaft bedingt, dass aber die Künstler gerade durch die absichtlich von ihnen gewählte Art der Behandlung uns diese Meisterschaft noch mehr empfinden lassen wollen, als das Werk selbst es erfordert. So hat hier die Technik schon einen eigenen, selbständigen Zweck, der indessen neben anderen Zwecken noch in einigermassen bescheidener Weise hervortritt. Dass dies aber keineswegs immer der Fall war, lehrt der eiserne Herakles des Alkon, bei dessen Ausführung der Künstler gewissermassen als ein Nebenbuhler des Heros in der Ueberwindung unsäglicher Mühen gelten wollte. Nehmen wir dazu, dass wahrscheinlich in diese Periode die sogenannten Kleinkünstler, Myrmekides und Kallikrates gehören, welche ihren Ruhm in Arbeiten suchten, deren einzelne Theile mit blossem Auge kaum zu erkennen waren, so sind wir endlich auf dem Punkte angekommen, wo die ganze Kunst in technischen Spitzfindigkeiten aufgegangen ist. Wir haben hier also ganz dieselben Erscheinungen, welche auf dem Felde der Poesie unter den Alexandrinern die Metrik darbietet: man übt die einfachen alten Metra in guter, ja gesteigerter und gesuchter Reinheit, erfindet einzelne neue gekünstelte Maasse und verliert sich endlich in die Spielereien der τεχνοπαίγνια, um durch längere oder kürzere Versreihen bestimmte Figuren, Flügel, Altäre, Aexte u. a. darzustellen.

Wollen wir diese Vergleichungen mit Erscheinungen der Litteratur auch auf die übrigen Gebiete der künstlerischen Thätigkeit ausdehnen, so finden wir hier Analogien von fast noch schlagenderer Art. Die ganze Litteratur ist durchdrungen von grammatischen, rhetorischen, realwissenschaftlichen Studien. Nirgends finden wir eine eigentlich geniale Schöpferkraft, überall dagegen das Streben, dieselbe durch gelehrte Forschung zu ersetzen. Das Gelehrte, Schwierige,

Künstliche tritt überall an die Stelle des Einfachen und Natürlichen; und wenn man in einzelnen Dichtungsarten, wie namentlich im Idyll, recht absichtlich zu dem unschuldigen, unverdorbenen Naturleben zurückzukehren strebte, so zeigt 517 sich gerade darin, wie wenig man sich im Stande fühlte, die ursprüngliche Natur in allen andern Lebensverhältnissen wiederzufinden. In gleicher Weise tritt auf dem Gebiete der bildenden Kunst zwar ebenfalls das Bedürfniss hervor, in kleineren Werken, wie den Darstellungen aus dem Kinderleben, die anspruchsloseste Naivetät walten zu lassen. Aber auch hier war dieses Bedürfniss offenbar erst durch den Gegensatz hervorgerufen: man bedurfte gewissermassen der Erholung, nachdem man in den grösseren, anspruchsvolleren Schöpfungen die ganze Fülle künstlerischen Wissens und Könnens aufzuwenden genöthigt gewesen war. Um den Umfang desselben in allen Einzelnheiten zu ergründen, würde freilich die genaue Kenntniss einer grösseren Zahl von Werken erforderlich sein, als uns erhalten ist. Doch haben uns die Gallier und der Laokoon Stoff zu Bemerkungen in hinlänglichem Maasse gewährt, um ein Urtheil im Allgemeinen zu begründen. In Hinsicht auf formelle Behandlung konnten uns die ersten namentlich darüber belehren, in welcher Weise man damals, um aus schwankenden und unsicheren Beobachtungen der Einzelnheiten in der Natur zur schärfsten Charakteristik der Barbarenbildung sich emporzuarbeiten, auf die Bahn eines kritischen Eklekticismus geleitet wurde. Am Laokoon dagegen erkannten wir, wie man die Kenntnisse, welche zur Darstellung der höchsten Anspannung aller Kräfte erforderlich waren, durch ein gründliches anatomisches Studium des menschlichen Körpers sich anzueignen gewusst hatte. Wenn wir ferner behaupteten, dass bei der Composition dieser und der verwandten Gruppe des Stieres die Mannigfaltigkeit vieler einzelnen Motive durch eine berechnete Unterordnung derselben unter gewisse, nicht sowohl durch die Handlung, als durch den Raum bedingte Grundverhältnisse zu einer klaren und übersichtlichen Einheit verknüpft worden seien, so vermutheten wir bei den Galliern, dass der Künstler eben so absichtlich die geschlossene Einheit der Handlung gerade aufgegeben habe, um die aus dem inneren Wesen der dargestellten Kämpfer entspringenden Motive in mehr gesonderten Figuren oder Gruppen klar und erschöpfend durchbilden zu können. So schön nun aber z. B. das psychologische Bild des Sterbenden gezeichnet ist, so werden wir doch die freie poetische Schöpfungskraft nicht zu hoch anschlagen dürfen: man 518 möchte sagen, dass in der ganzen Auffassung, wenn auch durch die Natur der Aufgabe gerechtfertigt und darum weniger anstössig, ein gewisser didaktischer Grundcharakter sich erkennen lasse. Und selbst in den grossartigsten Werken der rhodischen Schule ist es vielleicht weniger das Walten eines ursprünglich poetischen Genius, als die Feinheit in der Combination spannender Einzelnheiten und deren Zusammenfassen in einen einzigen effectvollen Moment, was uns mit Staunen und Bewunderung erfüllt.

Je grösser aber überall die Schwierigkeiten waren, welche der Künstler zu überwinden hatte, je grössere Sorgfalt er anwendete, den mannigfaltigsten Forderungen gerecht zu werden, um so mehr musste er in Versuchung gerathen, zuweilen noch mehr, als es durch die Sache geboten war, sich selbst, sein Wissen und sein Können zu zeigen. Gerade daraus aber entspringt zum grossen

Theile der unterscheidende Charakter dieser Periode der Kunst. Denn indem wir uns bei der Beschauung eines Kunstwerkes neben dem, was uns dasselbe an sich darbietet, auch noch der Person des Künstlers erinnern sollen, geht uns jener Eindruck der Unmittelbarkeit verloren, welchen wir als das Kennzeichen der Werke früherer Perioden erkannt haben. Wir finden nicht mehr eine Schöpfung, welche mit einer inneren Nothwendigkeit, wie aus sich selbst, aus ihrer Grundidee herausgewachsen erscheint, sondern etwas durch Kunst, sei es auch mit noch so feinfühlendem Sinne Gemachtes. — Erinnern wir uns jedoch an die Gefahren, welche der Kunst um das Ende der vorigen Periode drohten, an die rein äusserliche und sinnliche Auffassung der Natur, welche zu völliger Ausartung führen zu müssen schien, so können wir dem, was die vorliegende Periode geleistet, nicht nur unsere Anerkennung nicht versagen, sondern müssen sogar unsere Bewunderung darüber aussprechen, mit wie sicherer Hand man durch die läuternde Thätigkeit einer reflectirenden Kritik der Entwickelung jener verderblichen Keime Einhalt zu thun verstand, ohne doch dadurch in eine blinde, nach blosser Restauration der Vergangenheit trachtende Reaction zu verfallen. Wohl scheint man auf einzelnen Gebieten, namentlich dem der eigentlich religiösen Kunst, freiwillig auf Selbständigkeit verzichtet und sich eng an das Alte angeschlossen zu haben, indem man fühlte, dass, um es durch 519 Neues zu ersetzen, der natürliche Sinn verloren gegangen war. Ueberall aber, wo die neue Zeit neue Ansprüche geltend macht, befriedigt dieselben die Kunst in durchaus originaler, selbständiger Weise; und je höher der Reichthum und der Glanz des Lebens steigen, um so höher spannt auch die Kunst alle ihre Kräfte, um durch dieselben Eigenschaften auch auf dem Felde ihrer Thätigkeit alles Frühere zu überbieten. So gelangte man in der That an das Ziel, bis zu welchem vorzudringen der berechnenden Schärfe des menschlichen Geistes überhaupt möglich war, ohne in willkürliche Manier und barocke Phantasterei zu verfallen. Ob die Kunst im Stande gewesen sein würde, sich lange auf dieser Grenzlinie zu erhalten, wird niemand leicht zu entscheiden wagen. Die Geschichte selbst giebt uns keine Antwort darüber. Denn am Ende dieser Periode verliert Griechenland seine Unabhängigkeit vollständig, und eben so fallen nach und nach die Königreiche, in welchen griechisches Leben Eingang gefunden hatte, durch ein unabänderliches Geschick der erobernden Weltmacht Rom zum Opfer. Zwar fand nun die Kunst an dem Sieger einen neuen Beschützer. Aber auf einen fremden Boden verpflanzt, konnte sie natürlich in ihrer weiteren Entwickelung nicht ununterbrochen fortschreiten, sondern musste zunächst den besonderen Verhältnissen ihrer neuen Umgebung gerecht zu werden sich bestreben.

Anhang.

Der Untergang der politischen Selbständigkeit Griechenlands bildet in der Geschichte der Kunst hauptsächlich darum einen scharfen Abschnitt, weil mit ihm der hervorragendste Theil der Kunstübung aus dem Heimathlande der Künstler nach Italien übersiedelt. In Griechenland selbst finden wir aus der nachfolgenden Zeit fast nur einige Inschriften wenig bekannter Künstler. Die

dürftigen Nachrichten in der Literatur beziehen sich ziemlich ohne Ausnahme auf Künstler, welche in Rom thätig waren. Aber auch hier bilden erhaltene Monumente mit Inschriften die Hauptquellen unserer Kenntniss. Wir können daraus folgern, dass, was bei verschiedenen Schriftstellern ohne bestimmte Zeitangabe erwähnt wird, ziemlich allgemein der Zeit vor der Zerstörung Korinths angehört, und werden in dieser Annahme meist auch durch andere Gründe be- 520 stärkt. Wenn daher auch einzelne Ausnahmen etwa bis zum Beginne der Kaiserzeit herabreichen mögen, so erscheint es doch gerathener, diesen ganzen Rest als Anhang zur Geschichte der griechischen Kunst vor der römischen Herrschaft zu vereinigen, als ihn an das Ende der nächsten Periode zu versetzen, wo er gänzlich ausser Zusammenhang erscheinen würde. Für die äussere Anordnung dieses Abschnittes erweist es sich als das Vortheilhafteste, von der Bedeutung der einzelnen Künstler abzusehen, und sie vielmehr nach den Schriftstellern zusammenzustellen, welche von ihnen handeln.

Unter den Statuen olympischer Sieger, welche Pausanias in seiner Beschreibung namhaft macht, sind 130—140, deren Alter sich nach der Zeit der Siege oder der Künstler ganz oder ziemlich sicher bestimmen lässt. Ausserdem finden wir bei ihm noch etwa dreizehn Statuen von Siegern unbekannter Zeit und als Werke sonst unbekannter Künstler angeführt. Die Frage, ob sich über dieselben nicht wenigstens annäherungsweise etwas festsetzen lässt, hängt eng mit der anderen zusammen, ob der Gebrauch, Siegerstatuen aufzustellen, auf eine bestimmte Periode beschränkt geblieben ist. Ich glaube dieselbe bejahen zu müssen. Die ältesten Statuen, welche Pausanias sah, waren die des Praxidamas und Rhexibios aus Ol. 59 und 61. Das letzte Beispiel liefert Sarapion in der 217ten Olympiade: VI, 23, 6. Allein er bildet eine Ausnahme: denn wenn wir auch von dem Zweifel Krause's[1]) absehen wollen, ob er wirklich im Faustkampfe der Knaben gesiegt habe, so war es doch gewiss nicht dieser Sieg, sondern die Getreideschenkung während einer Hungersnoth in Elis, welche ihm ein Ehrendenkmal seitens der Eleer eintrug. Lassen wir also diese Ausnahme unberücksichtigt, so werden wir mit einem grossen Sprunge rückwärts geführt bis etwa in die Zeit der Zerstörung Korinths. Schon unmittelbar nach der Zeit Alexanders werden die Statuen seltener. Von den Künstlern aus der Schule des Lysipp machen Daïppos und Kantharos je zwei, Eutychides und Daetondas je eine; von einem unbekannten Künstler ist die des Deinosthenes, welcher Ol. 116 siegt. In die Zeit zwischen Ol. 130—140 fällt nachweisbar nur die des Aratos; noch später die Siege und 521 Statuen des Paeonios Ol. 141; Kleitomachos, 141 und 142; Kapros, 142; Agemachos, 147; Diallos und Amyntas nach 145 [2]); endlich Hegesarchos, dessen Statue ein Werk der Söhne des Polykles war, welche wir ebenfalls in die Zeit um Ol. 156 zu setzen haben. Sonach fällt von allen der Zeit nach bekannten Statuen nur etwa der zehnte Theil später als Alexander, keine ist jünger, als etwa die Zerstörung Korinths. Die Kriege unter den Diadochen scheinen also den Ge-

---

[1]) Olymp. S. 369. [2]) Denn sie siegten im Pankration der Knaben, welche Kampfart erst damals aufgenommen wurde (Paus. V, 8 am Ende); aber wohl nicht lange nach deren Einführung: denn Diallos war der erste ionische Sieger in derselben; des Amyntas Statue aber macht Polykles um Ol. 156.

brauch der Siegerstatuen zuerst geschmälert zu haben; später, zur Zeit der Blüthe des achaeischen Bundes, kommt er noch einmal wieder etwas mehr in Aufnahme, bis er mit dem Verluste der Selbständigkeit Griechenlands gänzlich verschwindet. Einzelne Ausnahmen, sofern sie sich etwa noch auffinden lassen sollten, würden dieses Resultat im Wesentlichen nicht umstossen. In demselben aber liegt für uns die Berechtigung, die Künstler olympischer Siegerstatuen aus unbekannter Zeit für älter zu erklären, als die Zerstörung Korinths. Einige derselben haben wir früher bereits je nach ihrem Vaterlande angeführt, so:

Kratinos unter Sparta, S. 83.
Serambos unter Aegina, S. 69.
Pyrilampes unter Messene, S. 205.
Theron unter Boeotien, S. 208.
Olympos unter Sikyon, S. 293.
Andreas unter Argos, S. 294.
Asterion unter Sikyon (vgl. Kanachos II.), S. 194.

Hiernach bleiben noch übrig:

Dionysikles aus Milet, welcher die Statuen des Ringers Damokrates aus Tenedos macht: Paus. VI, 17, 1;

Lysos aus Makedonien, erwähnt wegen der Statue des Siegers im Waffenlaufe Kriannios aus Elis: Paus. l. l.;

Somis, der Künstler der Statue des Prokles, Sohnes des Lykastides, eines Ringerknaben aus Andros: Paus. VI, 14, 13.

522 Theomnestos aus Sardes machte die Statue des Ageles aus Chios, welcher im Faustkampfe der Knaben siegte: Paus. VI, 15, 2. Plinius (34, 91) nennt einen Theomnestos unter den Erzbildnern, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Auch kennen wir einen Maler dieses Namens als Zeitgenossen des Apelles: Plin. 35, 107. Endlich theilt Muratori (II, p. 1014, 11) aus seinen Scheden eine Inschrift mit, welche aber offenbar in zwei verschiedene zu trennen ist. Die zweite längere Hälfte enthält nemlich eine Grabschrift aus der römischen Kaiserzeit. Die erste lautet vollkommen abgeschlossen für sich:

ΘΕΟΜΝΗΣΤΟΣ ΘΕΟΤΙΜΟΥ ΚΑΙ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΑΣΤΙΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΑΝ

C. I. Gr. n. 2241. Sie stammt von der Insel Chios; und da der Sardianer Theomnestos, wie wir sahen, für einen Chier Ageles arbeitete, so nehme ich keinen Anstand, den Theomnestos der Inschrift für denselben Künstler zu halten.

Dionysios, sein Genosse, ist nicht weiter bekannt.

Hermogenes von Kythera. Zu Korinth sah Pausanias ein ehernes Bild des Apollo Klarios und ein Bild der Aphrodite von der Hand dieses Künstlers: II, 2, 8. Da Pausanias kurz vorher (§ 5) bemerkt, es seien in Korinth noch mancherlei Sehenswürdigkeiten aus der älteren Zeit (vor der Zerstörung durch Mummius) vorhanden, und er überhaupt aus der späteren Epoche sehr wenige, aus der Kaiserzeit fast keinen einzigen Künstler nennt, so dürfen wir auch wohl Hermogenes in die ältere Zeit setzen.

Musos machte einen Zeus auf eherner Basis, welchen der korinthische Demos in Olympia geweiht hatte: Paus. V, 24, 1.

Thylakos und Onaethos und deren Söhne arbeiteten ein Zeusbild,

welches die Megareer in Olympia neben dem Wagen des Kleosthenes aufgestellt hatten: Paus. V, 23, 5. Pausanias wusste Zeit und Vaterland der Künstler nicht anzugeben.

Tisagoras. Ein Werk und zugleich ein Weihgeschenk dieses Künstlers sah Pausanias zu Delphi und bewunderte es wegen der Schwierigkeit der Technik: es war nemlich eine Darstellung des Kampfes des Herakles gegen die Hydra aus Eisen oder Stahl (σιδήρου): X, 18, 6. Dass der Künstler sein Verdienst in der Tecknik sucht, deutet vielleicht auf die spätere, d. h. nachalexandrinische Zeit, in welche z. B. auch der eiserne Herakles des Rhodiers Alkon gehört. 523

Lesbothemis. Nach Athenaeus (IV, p. 182 F; XIV, p. 635 A) erwähnt Euphorion, der Bibliothekar Antiochos des Grossen (reg. 224—187 v. Chr.), den Lesbothemis als Künstler einer Muse in Mitylene, welche als Attribut die Sambuka hielt, ein dreiseitiges Instrument von hohem Tone. Da Euphorion die Statue zum Beweise für den alten Gebrauch des Instruments anführt, der Künstler überdem in der einen Stelle ἀρχαῖος ἀγαλματοποιός genannt wird, so gehört er sicher in eine weit ältere Zeit; nur lässt sich nicht angeben, bis zu welchem Punkte wir zurückgehen dürfen.

Menippos. Unter den verschiedenen Personen dieses Namens nennt Diogenes Laërtius (VI, 101) zwei Maler und einen Bildhauer, welche er bei Apollodor erwähnt fand, wahrscheinlich dem Athener, welcher Ol. 158, 4 starb.

Herakleides aus Phokaea und Aeschines werden als Bildhauer von Diogenes Laërtius (V, 94; II, 64) erwähnt.

Hermokreon bauete den durch Grösse und Schönheit berühmten Altar, welcher zu Parion an der Propontis nach Aufhebung eines benachbarten Orakels des Apollo und der Artemis errichtet wurde: Strabo XIII, p. 588 B. Seine Seiten hatten eine Länge von einem Stadium: X, p. 487 A, boten also ein weites Feld für künstlerische Ausschmückung. Die Stelle, wo er stand, soll noch jetzt erkennbar sein. Eine Abbildung, natürlich im kleinsten Massstabe, findet sich auf den Münzen von Parion: Sestini, lett. num. III, t. I, fig. 3—10; Rathgeber, Bull. dell' Inst. 1840, p. 72.

Isidotos oder Isidoros mag an dieser Stelle wegen der Erwähnung von Parion angeführt werden. Schon früher, bei Gelegenheit des Attikers Hegias (S. 102), ist die Vermuthung ausgesprochen worden, dass bei Plinius (34, 78) unter Tilgung des Namens „Hagesiae“ zu schreiben ist: Hegiae .... Castor et Pollux ante aedem Iovis tonantis; [Hagesiae] in Pario colonia Hercules Isidori Buthytes; wobei ich mich auf eine bei Pozzuoli (oder richtiger bei Cumae) gefundene Inschrift stützte:

ΌΔΕΚΜΟΣΕΙΟΣ-ΠΑΚΙΟΥ ΙΣΙΔΩΡΟΣ ΝΟΥΜηνιοι
ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΟΕΕΙ 524

(C. I. Gr. n. 5858), aus welcher wir einen Künstler Isidoros aus Paros kennen lernen. Freilich habe ich dabei zweierlei übersehen, nemlich dass Parion und Paros keineswegs in so enger Beziehung stehen, wie die Namen anzudeuten scheinen, und dass die besten Handschriften des Plinius Isidoti darbieten, welches in Isidori zu verändern die Inschrift nicht hinreichend rechtfertigen würde. Wir werden deshalb zwei Künstler unterscheiden, ja aus einem anderen

Grunde vielleicht auch den Hegesias in die ihm abgesprochene Stelle wieder einsetzen müssen. Rathgeber hat nemlich[1]) darauf aufmerksam gemacht, dass auf Münzen von Parion ein Herakles abgebildet ist, in welchem eine Nachbildung der von Plinius erwähnten Statue mit einiger Wahrscheinlichkeit vorausgesetzt werden darf. Dieser aber ist dem farnesischen des Glykon durchaus ähnlich. Die Bezeichnung als Stieropferer würde also auf ihn nicht passen, und der Buthytes als ein vom Herakles verschiedenes Werk zu betrachten sein. Diesen Schwierigkeiten gegenüber ziehe ich es vor, für jetzt einer bestimmten Entscheidung zu entsagen. — Ueber die cumaeische Inschrift bemerke ich, dass *ΔΕΚΜΟΣ* dem Lateinischen Decimus entspricht[2]), und dass am Anfange O, wenn so zu lesen ist, wohl eher mit Bergk für den Rest eines Verbums, wie *ἱδρύσατο*, als mit Letronne für den Vornamen *Πο(βλιος)* gehalten werden darf. Wegen des oskischen Klanges der Namen *Ἕιος* und *Πάκιος* (identisch mit Pakis, Pakuies, Pacuvius) wird es erlaubt sein, die Inschrift vor die Zeit der Kaiserherrschaft zu setzen.

Vitruv (III, praef. 2) macht die Bemerkung, dass manche tüchtige Künstler nur desshalb keinen grossen Ruf erlangt haben, weil ihnen die Gelegenheit gefehlt, gleich Myron, Polyklet, Phidias, Lysipp, für grosse Städte und Könige glänzende Werke zu liefern. Die zum Beweise angeführten Künstler werden daher in der besten Zeit der griechischen Kunst gelebt haben. Es sind folgende:

Hellas von Athen;

525 Chion von Korinth (vgl. S. 81).

Myagros von Phokaea, welcher auch von Plinius unter den Erzbildnern genannt wird als bekannt durch Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden: 34, 91.

Pharax aus Ephesos.

Bedas aus Byzanz, also nicht zu verwechseln mit Boedas, dem Sohne und Schüler Lysipps.

Der christliche Schriftsteller Tatian starb zwar erst 176 n. Chr. G.; unter den Dichterinnen jedoch, deren Statuen von ihm angeführt werden und vielfach von uns erwähnt worden sind, ist keine nachweisbar jünger, als die Epoche der Diadochenherrschaft, und in diese fallen daher spätestens die früher noch nicht erwähnten Künstler:

Gomphos, von welchem eine Statue der unbekannten Dichterin Praxigoris angeführt wird; und

Aristodotos, welcher die Statue der Mystis machte, deren Name vielleicht der Verbesserung (*Μυρτίδος*, *Νοσσίδος*?) bedarf: orat. c. Graec. 52, p. 114 Worth.

Zu einer weit bedeutenderen Nachlese, als die eben behandelten Schriftsteller, bietet uns Plinius Gelegenheit. In dem XXXIVsten Buche theilt er die Erzbildner je nach ihrer Bedeutung in verschiedene Gruppen; und dass er (oder richtiger wohl der Schriftsteller, aus dem er schöpfte) in diesen Zusammenstellungen mit Urtheil verfuhr, ersehen wir jetzt nachträglich daraus, dass aus

---

[1]) Bull. dell' Inst. 1840, p. 75. [2]) Letronne, Ann. dell' Inst. 1845, p. 269; Bergk, Zeitschr. f. Altw. 1847, S. 173.

der ersten längeren Aufzählung nur ein einziger Name hier nachzutragen ist, während es möglich war, allen andern in der historischen Gliederung der Schulen irgendwie ihren Platz anzuweisen. Auch von denen zweiten Ranges ist ein grosser Theil bereits früher angeführt worden; bei den noch übrigen beschränkt sich unsere Kenntniss fast immer auf die blosse Erwähnung bei Plinius, weshalb wir in der Aufzählung ganz seiner Anordnung folgen. Hinsichtlich der Zeit ist zu bemerken, dass derselbe die Kunst seiner Tage bis auf eine Ausnahme nicht in Betracht zieht, sondern mit der augusteischen Epoche abschliesst. Keiner der folgenden Künstler ist also für jünger als Augustus zu halten. Der grösste Theil, namentlich derjenigen, welche sich mit Darstellung wirklicher Personen beschäftigten, mag der Epoche nach Alexander angehören, in welcher namentlich der Gebrauch der Ehrenstatuen sich bis zum Uebermaass ausdehnte. 526
— Hinsichtlich der Schreibung der Namen verweise ich auf die neue Ausgabe des Plinius von Sillig.

§ 80. Naucerus machte einen heftig athmenden Ringer.

§ 85. Wegen gleichmässiger Tüchtigkeit anerkannt, aber durch kein einzelnes Werk besonders ausgezeichnet waren:

Ariston, bekannter als Caelator, w. m. s.
Callides, s. S. 279.
Ctesias, unbekannt.
Cantharus, s. S. 291.
Diodoros, s. S. 75.
Deliades, unbekannt.
Euphorion, unbekannt.
Eunicus und Hecataeus, auch Caelatoren, w. m. s.
Lesbocles, unbekannt.
Prodorus, unbekannt.
Pythodicus, unbekannt.
Polygnot, der bekannte Maler.
Stratonicus, auch Caelator, s. S. 310.
Scymnus, s. S. 75.

§ 86. Es folgen die Künstler, welche Werke einer und derselben Art machten, unter denen wir nur die bisher nicht genannten anführen:

Antrobulus, Asclepiodorus (vielleicht der athenische Maler) und Aleuas machen Philosophenstatuen;

Antimachus edle Frauen;

§ 87. Cepis Schauspieler der Komödie und Athleten; eben so

Chalcosthenes. [Von einem Thonbildner dieses Namens sagt Plinius: 35, 155, er habe zu Athen cruda opera gemacht, und von seiner Werkstatt habe der Kerameikos seinen Namen erhalten: eine Notiz, deren historische Bedeutung durchaus unklar ist.]

Daïphron und Demon machen Philosophenstatuen.

§ 88. Epigonos, in allen den eben genannten Bildungen bewandert, zeichnete sich ausserdem aus durch einen Tubabläser und durch ein Kind, welches auf Mitleid erregende Weise die sterbende Mutter liebkost.

Eubulus erwarb sich Lob durch eine Frau in Verwunderung (mulier admirans);

527 Menogenes durch Viergespanne.

§ 91. Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde bildeten:

Baton, von dem ausserdem § 73 noch die Statuen eines Apollo und einer Hera als zu Rom im Tempel der Concordia befindlich angeführt werden;

Glaucides, unbekannt;

Heliodor. berühmt ausserdem durch eine im Porticus der Octavia aufgestellte Gruppe: „Pan und Olympos ringend, an Berühmtheit das zweite Symplegma auf der Erde“: 36, 35. Ob das erste das von Kephisodot in Pergamos oder ein anderes war, geht aus dem Zusammenhange nicht hervor. Eine Gruppe des Pan und Olympos, zusammen mit einer anderen des Chiron und Achilles, deren Künstler nicht bekannt war, befand sich zu Rom in den Septa: 36, 29. Ueber die erotische oder vielmehr lascive Bedeutung des Gegenstandes vgl. Welcker Alte Denkm. I, S. 317 flgd.

Hicanus, Leophon, unbekannt;

Leon, vielleicht mit dem Maler identisch;

Polyïdus, wie statt Polydorus aus den besten Handschriften hergestellt ist; vielleicht mit dem Dichter und Maler identisch, w. m. s.

Pythocritus, unbekannt;

Pollis, wohl derselbe, welchen Vitruv (VII, praef. § 14) als Schriftsteller zweiten Ranges über Symmetrie anführt;

Posidonius aus Ephesus, auch als Caelator bekannt;

Symenus, unbekannt;

Timo, ein Aegypter, sofern er mit dem Vater der Malerin Helena identisch ist, welche die Schlacht bei Issos malte (Phot. bibl. p. 248 ed. Hoesch.);

Tisias, unbekannt.

Aus dem XXXVsten Buche des Plinius ist hier zu erwähnen, dass der Maler Eudorus auch Statuen in Erz bildete: § 141, so wie „dass M. Varro zu Rom einen gewissen Possis kannte, welcher Aepfel, Trauben und Fische platisch so treu darstellte, dass man sie von wirklichen kaum unterscheiden konnte“: § 155. Freilich verdient er darum kaum einen Platz unter wirklichen Künstlern.

Aus dem XXXVIsten Buche sind folgende Marmorbildner nachzutragen:

528 § 33. Heniochus, von dessen Hand sich ein Okeanos und ein Zeus unter den Monumenten im Besitze des Asinius Pollio befand. Früher schrieb man den Namen Entochus.

§ 35. Polycharmus machte eine sich waschende und eine andere stehende Venus, welche zu Rom im Porticus der Octavia aufgestellt war, wo sich hauptsächlich Werke aus der Zeit des Metellus Macedonicus fanden. Dass die nicht seltenen Statuen einer im Bade kauernden Venus Copien nach Polycharmus seien, ist schon von Visconti vermuthet worden: vgl. Müller Hdb. d. Arch. § 377, 5.

§ 36. Lysias. „Aus der ehrenvollen Verwendung sieht man, dass in grossem Ansehen das Werk des Lysias gehalten wurde, welches Augustus auf dem Palatin (in palatio) über dem Bogen zu Ehren seines Vaters in einer mit

Säulen geschmückten aedicula weihete. Es ist ein Viergespann und Wagen nebst Apollo und Diana aus einem Steine.“ Dass der Künstler zu Augustus Zeit lebte, wie Sillig meint, liegt keineswegs in den Worten des Plinius.

Dercylides, wegen seiner Faustkämpferstatuen in den servilianischen Gärten angeführt.

§ 38. Wir haben schon bei Gelegenheit des Laokoon erwähnt, dass Plinius nach dieser Gruppe eine Reihe von Künstlern anführt, „welche die palatinischen Paläste der Kaiser mit ausgezeichneten Werken anfüllten“, aber weniger bekannt waren, weil sie paarweise arbeiteten. Es sind:

Craterus mit Pythodorus,
Polydeuces mit Hermolaus,
ein zweiter Pythodorus mit Artemon,
und als ein einzelner noch Aphrodisius aus Tralles.

Dass sie nicht erst in der Kaiserzeit gelebt, haben wir früher wahrscheinlich zu machen gesucht; doch lässt sich allerdings der Beweis nicht streng führen, da sie sonst unbekannt sind. Wir kennen nur noch einen Artemon als Maler unter den Nachfolgern Alexanders, und einen athenischen Bildhauer aus unbekannter Zeit, dürfen aber nicht wagen, diesen mit dem Genossen des Pythodorus zu identificiren.

Sechster Abschnitt.

529

Die griechische Kunst zur Zeit der römischen Herrschaft.

In der Einleitung zu diesem Abschnitte finden die wenigen italischen Künstler der ältesten Zeit am besten ihren Platz, von welchen uns fast nur durch Plinius einige spärliche Nachrichten in dessen Abschnitten über die Plastik, d. h. die Thonbildnerei, erhalten sind. Er berichtet:

Eucheir, Diopos, Eugrammos, welche er als fictores bezeichnet, seien zur Zeit der Vertreibung der Bakchiaden aus Korinth (durch Kypselos Ol. 29), mit Demaratus, dem Vater des römischen Königs Tarquinius, nach Italien ausgewandert, und von ihnen sei die Kunst der Plastik nach Italien gebracht worden: 35, 152. Die Namen des Eucheir und Eugrammos, des im Bilden mit der Hand, und des im Zeichnen Gewandten, entsprechen offenbar der Thätigkeit dieser Künstler; und auch Diopos, dessen Name erst jetzt aus den besten Handschriften den beiden andern beigesellt worden ist, lässt sich nach Silligs Bemerkung als Aufseher, als dispensator operum, erklären. Wir haben es hier also, wenn auch wohl nicht mit reiner Sage, doch mit einer Mischung von Sage und Geschichte zu thun, als deren Kern wir anerkennen mögen, dass schon in der ältesten Zeit einmal die griechische Kunst auf die italische einen Einfluss geübt habe. — In naher Verbindung mit der Nachricht, ab iis Italiae traditam plasticen, stand vielleicht ursprünglich, d. h. in den Quellen des Plinius, die bei diesem jetzt durch mehrere Zwischensätze getrennte Angabe über:

Volcanius von Veii. Denn von ihm heisst es: „Ausserdem soll diese Kunst in Italien und besonders in Etrurien ausgebildet, und Volcanius aus Veii von Tarquinius Priscus berufen worden sein, um ihm das Bild des Juppiter für das Capitol zu verdingen: man sagt, es sei aus Thon gebildet gewesen, weshalb man es roth anzustreichen (miniari) pflegte; aus Thon gleichfalls die Viergespanne auf dem Giebel dieses Tempels, welche wir öfters erwähnt haben. Derselbe Künstler habe auch den Hercules gemacht, der noch heute in Rom
530 nach dem Stoffe (fictilis?) benannt wird. Denn solcher Art waren damals die angesehensten Götterbilder; und wir schämen uns nicht derjenigen, welche sie in dieser Gestalt verehrten; denn aus Gold und Silber machten sie nicht einmal etwas für den Dienst der Götter“: 35, 157. Der Name des Künstlers und seiner Vaterstadt ist erst jetzt mit einiger Sicherheit aus der Bamberger Handschrift, et uulcaniueis accitum, hergestellt worden, während früher Turianus aus Fregellae oder Fregenae seine Stelle einnahm. Dass er aus Veii stammte, stimmt aber namentlich mit anderen Sagen über die Gründung des capitolinischen Tempels vortrefflich überein. Erinnert nun zwar auch hier der Name des Künstlers wieder an den kunstfertigen Gott, so haben wir es doch gewiss im Grunde mit historischen Thatsachen zu thun. Zweifelhafter ist dies hinsichtlich des

Mamurius Veturius, welcher nach dem Muster des einen vom Himmel gefallenen Ancile mehrere andere bis zum Verwechseln ähnliche für König Numa gemacht haben sollte. Varro de l. l. VI, 6; Festus s. v. Mamuri Veturi; Ovid. fast. III, 383; Plut. Numa 13. Die Ueberlieferung, er habe sich als Lohn ausgebeten, dass sein Name am Ende der saliarischen Gesänge regelmässig mitgenannt werde, muss hier den Verdacht erregen, dass eben aus dieser Schlussformel die Sage von dem Künstler entstanden sei. War aber dieses einmal geschehen, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn man später in Rom auch noch eine Erzstatue des Vertumnus als sein Werk zeigte: Prop. IV, 2, namentlich am Ende.

Kehren wir also wieder zu Plinius zurück, so führt uns derselbe durch

Damophilos und Gorgasos in die vollkommen historische Zeit. Diese Künstler waren „Plasten von grossem Rufe und zugleich Maler; und hatten den Tempel der Ceres zu Rom beim Circus Maximus mit beiden Arten ihrer Kunst geschmückt; durch eine griechische Inschrift in Versen bekundeten sie, dass zur Rechten Damophilos, zur Linken Gorgasos gearbeitet habe. Vor diesem Tempel war nach dem Zeugnisse des Varro Alles an den (römischen) Tempeln tuscanisch. Nach demselben Gewährsmanne wurden bei der Restauration des Tempels herausgeschnittene Mauerkrusten in geänderten Tafeln eingefasst, und die Bilder aus dem Giebel ebenfalls zerstreut“: 35, 154. Der Tempel der
531 Ceres ward von A. Postumius im Jahre 258 d. St. gelobt und von Cassius 261 (493 v. Ch. Ol. 71, 4) geweiht: Dionys. VI, 17, 94; Tacit. ann. II, 49. Die Künstler müssten demnach älter als Phidias und Polygnot gewesen sein. Etwa zehn Olympiaden später lebt Demophilus von Himera, nach Einigen Lehrer des Zeuxis, wodurch man zu der Annahme veranlasst werden könnte, dieser und der Genosse des Gorgasos seien eine Person und die Gemälde und plastischen Arbeiten im Tempel der Ceres erst längere Zeit nach der Erbauung ausgeführt worden. Doch lässt sich darüber nichts Bestimmtes entscheiden.

Hiermit enden die Nachrichten des Plinius über die ältesten Plasten Italiens. Bis zu dem Zeitpunkte aber, in welchem das besiegte Griechenland auf dem Gebiete der Litteratur und Kunst seinen Sieger unterjochte, fehlen in den Schriften der Alten überhaupt alle Angaben über italische Bildhauer; und diese Lücke wird nur spärlich durch die Inschriften einiger Werke ausgefüllt.

Novius Plautius. Unsere Kunde von diesem Künstler knüpft sich an das schönste und edelste Werk alt-italischer Kunst, welches wir besitzen, die sogenannte ficoronische Ciste des Kircher'schen Museums in Rom, welche um das Jahr 1743 in der Nähe von Palestrina, dem alten Praeneste, gefunden worden ist. Die Künstlerinschrift lautet:

NOVIOS · PLAVTIOS · MED ROMAI
FECID

die Dedication:

DINDIA · MACOLNIA · FILEA · DEDIT ·

Die Formen der Buchstaben, der Orthographie und der grammatischen Flexion haben es erlaubt, die Zeit dieser Inschrift ziemlich genau zu bestimmen; und wir verweisen in dieser Beziehung auf die ausführlichen Erörterungen von Th. Mommsen in O. Jahn's Abhandlung über die ficoronische Ciste, Leipz. 1852, S. 42 flgdd. Das Resultat derselben ist, dass die Inschrift nicht wohl jünger sein könne, als das Ende des fünften Jahrhunderts der Stadt Rom, oder höchstens der Anfang des sechsten. Leider wird der Nutzen, welchen die Sicherheit dieser Bestimmung zu gewähren vermöchte, durch einen andern Umstand etwas geschmälert. Die Inschrift nemlich findet sich nicht auf dem Körper der Ciste selbst, sondern auf der Fussplatte der Gruppe eines Jünglings und zweier Satyrn, welche, um als Griff zu dienen, in roher Weise auf den 532 Deckel ohne Rücksicht auf die Zeichnung desselben geheftet ist. Dadurch wird es ungewiss, ob der Ausdruck med fecit auf das Ganze oder allein auf die Deckelgruppe zu beziehen ist. Dedit in der entsprechenden Inschrift können wir nur von der Schenkung des Ganzen verstehen. Beide Inschriften aber erscheinen durchaus als gleichzeitig eingegraben, also erst bei Beendigung des Ganzen. Nun finden sich in den gravirten Zeichnungen dieser Ciste zwar einige Nebendinge, wie ein Halsband mit der Bulla, ein Armband, eine Art der Beschuhung, aus welchen deutlich hervorgeht, dass dieselben in Italien entstanden sein müssen. Dennoch aber zeugt der Styl, die Erfindung und die Zeichnung von dem reinsten und edelsten griechischen Geiste. In den freistehenden Figuren des Deckels dagegen, so wie in den Reliefs der angesetzten Füsse ist Alles, ich will nicht sagen etruskisch, aber rein italisch. Unmöglich kann ich also hier denen beistimmen, welche Ciste, Deckel und Füsse als das Werk einer und derselben Hand anerkennen wollen; und es bleibt mir nur eine doppelte Annahme übrig: entweder erwarb der Künstler der Deckelgruppe die Platte mit den gravirten Zeichnungen, oder umgekehrt, der Zeichner kaufte die unabhängig von seinem Werke bestehende Gruppe und die Füsse schon fertig, und setzte seinen Namen auf diese, weil sich dort gerade ein passender Raum darbot. Wie dem aber auch sein möge, immer ist es nicht wahrscheinlich, dass das Ganze aus Stücken zusammengesetzt sei, welche der Zeit ihrer Entstehung nach in durchaus verschiedene Epochen gehörten, und wir gewinnen

dadurch das Resultat, dass um das Jahr 500 d. St. in Rom zwei durchaus verschiedene Richtungen der Kunst, eine nationale und eine griechische, sich um die Herrschaft stritten. Wenn nun Mommsen (bei Jahn S. 61) wahrscheinlich gemacht hat, dass Novius Plautius ein Campaner war, also einer Provinz angehörte, in welcher der griechische Geist selbst zur Zeit der Römer seinen Einfluss behauptete, so werden wir uns der Ansicht zuneigen müssen, dass er der Künstler nicht der Deckelgruppe, sondern der gravirten Zeichnung war, und in Rom, wo er arbeitete, das Beiwerk erwarb, wie er es gerade vorräthig fand. Dafür spricht auch vielleicht noch der Umstand, dass nicht einmal zwischen 533 dem Style der Deckelgruppe und der Reliefs am Fusse eine solche Uebereinstimmung herrscht, wie wir sie bei Werken einer und derselben Hand erwarten müssten.

Nicht ohne Interesse für die Beurtheilung der hier berührten Verhältnisse ist, was wir von zwei andern italischen Künstlern wissen. Der eine heisst

C. Ovius. Sein Name findet sich auf dem unteren Rande einer kleinen Medusenbüste aus Bronze, welche in der Weise der imagines clipeatae als hohes Relief auf ebener Grundfläche hervorspringt. Die Inschrift lautet nach der genauen Abschrift, welche P^{re} Marchi mir nach dem Original im Kircherschen Museum zu nehmen erlaubte:

C · ∩VI∩ · ∩VIˈ IˈIICT

also C. Ovius Oufentina fecit. Die Tribus Oufentina wurde 436 d. St. (317 v. Chr.) gegründet: Liv. IX, 20. Das offene ∩ aber lässt sich später als etwa 560 d. St. nicht nachweisen[1]: Ovius lebte also zwischen der Mitte des fünften und des sechsten Jahrhunderts der Stadt. Eben dieses ∩, so wie II und Iˈ für E und F, sind aber namentlich den von Rom südlich gelegenen Provinzen eigenthümliche Buchstaben, und dort liegen ebenfalls manche der Tribus Oufentina angehörige Städte, so dass der Künstler wahrscheinlich in diese Gegenden gehört. Sein Werk nun zeigt einen freien entwickelten Styl, und wenn auch die Spuren eines national-italischen Gepräges keineswegs gänzlich verwischt erscheinen, so lässt sich eben so wenig der läuternde Einfluss des Griechischen verkennen. Anders verhält es sich bei

C. Pomponius. Er machte eine kleine Erzfigur, welche man, ich weiss nicht aus welchem Grunde, Juppiter benannt hat. Denn sie ist unbärtig, ohne Attribute und nur mit einem leichten Mantel bekleidet, welcher die Brust frei lässt. Auf diesem steht der Name des Künstlers in der Richtung des linken Schenkels, nach einer ebenfalls vom P^{re} Marchi verstatteten Abschrift, in folgender Fassung:

C POMPONI QVIRˈ OPOS

also C. Pomponi Quirina opus. Die Tribus Quirina ward erst 514 oder 516 d. Stadt errichtet: Liv. epit. lib. 19; und die Endung OS in OPOS scheint es nicht 534 zu erlauben in eine viel jüngere Zeit herabzugehen[2], so dass die Inschrift mit dem zweiten punischen Kriege zusammenfallen mag und danach mit der eben behandelten des Ovius etwa gleichzeitig ist. Im Styl aber unterscheidet sich die Jünglingsfigur wesentlich von der Medusa. Sie zeigt keine Spur griechischen

[1]) Mommsen bei Jahn S. 42. [2]) Mommsen bei Jahn S. 44.

Einflusses, sondern ist durchaus italisch oder etruskisch, in noch weit bestimmterer Weise, als es nach der Abbildung erscheint [1]). Aus diesem Grunde ist die Notiz wichtig, dass sie in das Kircher'sche Museum aus der Gualteri'schen Sammlung in Orvieto gekommen ist, also wahrscheinlich aus Etrurien stammt. Wenn wir daher in den verschiedenen Theilen der ficoronischen Ciste die gleichzeitige Ausübung einer griechischen und einer italischen Kunst in Rom zu erkennen glaubten, deren eine ihre Wurzeln in Campanien, die andere in Etrurien haben mochte, so erkennen wir ein ganz ähnliches Verhältniss in den ziemlich gleichzeitigen Werken des Ovius und des Pomponius, von denen wir ebenfalls nicht ohne Grund vermuthen durften, dass das eine südlich, das andere nördlich von Rom entstanden sei.

Die eben ausgesprochene Ansicht fester zu begründen, fehlen uns leider weitere Thatsachen. Künstler wenigstens von dieser Klasse sind für jetzt nicht weiter bekannt, wenn nicht vielleicht

C. Rupius oder Rufius hierher gehört. Von ihm findet sich in Perugia eine sitzende Figur aus gebrannter Erde mit der Inschrift:

C· RVPIVS· S· FINXIT

Vermiglioli Iscr. Perug. tav. VIII; vgl. Abeken Mittelitalien, S. 369, 3. Die Figur stellt einen sitzenden jungen Mann mit einer Löwenhaut bekleidet vor, für welchen Passeri [2]) die Benennung Lar vorgeschlagen hat. Der Styl hat, der Abbildung nach zu urtheilen, noch viel von national-etruskischem Charakter bewahrt, gehört aber schon der freieren Entwickelung desselben an.

Calenus Canoleius gehört vielleicht, streng genommen, nicht an diese Stelle. Wir besitzen von ihm eine Schale aus gebranntem Thone mit schwarzem Firniss, also ein Werk, welches der Technik nach richtiger bei Gelegenheit der gemalten Vasen zu behandeln wäre. Nur unterscheidet es sich von diesen dadurch, dass es mit Reliefs geziert ist: unten auf der Kreisfläche des Bodens sehen wir in stark hervorspringender Arbeit die Büste eines bärtigen, bekleideten Silens, von einer Gesichtsbildung, wie sie dem Silenopappos eigen zu sein pflegt. Wie es scheint, hält er die Doppelflöte in den Händen. Um den Rand des Bodens läuft die Inschrift:

535

CAⱶENVS · · CANOⱶEIVS · · · FECIT.

Darauf folgt an der inneren Wand der Schale ein Kranz von Schlingpflanzen; oberwärts ist dieselbe vielfach gegliedert und in architektonischer Weise mit Perlen, Wellenlinien und Eierstab verziert: Cab. Durand n. 1434. Die Form des ⱶ verschwindet in lateinischen Inschriften gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts der Stadt. Der italische Ursprung dieses Gefässes (es ist sicheren Nachrichten zufolge in Vulci gefunden) verräth sich hauptsächlich in der Form und den vielfach getheilten, scharfkantigen Gliederungen, welche ein Grieche einfacher und mehr aus einem Gusse gebildet haben würde. Der Silen dagegen in seinem ganzen Ausdruck entspricht durchaus der griechischen Auffassung, so dass man versucht sein kann anzunehmen, der Künstler habe einfach ein kleines Erzbild copirt von der Art der clipeati, wie sie noch jetzt vor-

---

[1]) Mus. Kirch. aer. II, 14, p. 6. [2]) di un simulacro argillaceo, rappresentante un Dio Lare, Perug. 1774.

handen sind und im Kunsthandel des Alterthums leicht aus Griechenland nach Etrurien eingeführt werden konnten.

Die Künstler der 156sten Olympiade.

In der chronologischen Uebersicht der Künstler bemerkt Plinius (34, 52), dass nach Ol. 121 in der Entwickelung der Kunst sich eine Lücke finde, und neues Leben erst Ol. 156 wieder entstanden sei. Damals hätten folgende, im Verhältniss zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler gelebt: Antaeos, Kallistratos, Polykles, Athenaeos, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles. Von diesen sind

Antaeos, Kallixenos, Pythokles sonst unbekannt. Eben so

Pytheas, sofern er nicht mit dem Maler aus Bura in Achaia (Steph. Byz. s. v. *Βοῦρα*) identisch sein sollte.

Kallistratos wird ausserdem von Tatian (c. Graec. 55, p. 120 Worth) 536 genannt als Künstler der Statue einer uns unbekannten Euanthe „*ἐν περιπάτῳ τεκοῦσα*“. Ich vermuthe, dass vielmehr Euadne, die Tochter des Poseidon und der Pitane, gemeint ist, welche, von Apollo schwanger, beim Wasserholen den Gürtel ablegte und den Jamos gebar: Pind. Ol. VI, v. 66 u. d. Schol.

Athenaeos ist wahrscheinlich kein Künstler, sondern bezeichnet nur Polykles als Athener. Die Fragen aber, welche sich an den Namen dieses Künstlers knüpfen, sind sehr verwickelter Natur; und die letzten Untersuchungen über dieselben von Bergk [1]) haben leider diese Verwirrung, anstatt sie zu lösen, nur vermehrt, indem sie auf Behauptungen beruhen, welche in eben dem Maasse falsch und unbegründet sind, als sie zuversichtlich, ja fast gebieterisch ausgesprochen werden. Dadurch bin ich zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung gezwungen, in welcher ausser von Polykles des Zusammenhanges wegen zugleich noch von einigen andern Künstlern gehandelt werden muss:

Polykles, Timokles, Timarchides und Dionysios.

Die Nachrichten der Alten, welche bei der Bestimmung der Zeit und des Familienzusammenhanges dieser Künstler in Betracht kommen, sind die folgenden. Plinius berichtet (36, 35): „In dem Tempel des Apollo bei dem Porticus der Octavia ist das Bild des Apollo mit der Cither von Timarchides; innerhalb dieses Porticus im Tempel der Juno machte das Bild der Göttin Dionysios, ein anderes derselben Göttin Polykles, die Venus an demselben Orte Philiskos (von dem noch mehrere Bildwerke auch im Apollotempel sich fanden), die übrigen Bilder Praxiteles (oder Pasiteles). Derselbe Polykles und Dionysios, der Sohn des Timarchides (filius nach Cod. Bamb., filii nach andern), machten den Juppiter in dem zunächst stehenden Tempel.“ Die hier genannten Künstler bilden offenbar eine zusammengehörige Gruppe. Künstler des Namens Polykles aber gab es nach Plinius zwei, den einen um Ol. 102, den andern Ol. 156 (34, 50 u. 52); und es fragt sich also, von welchem hier die Rede ist.

Pausanias kennt einen Polykles, Schüler des Stadieus, aus Athen, den 537 Künstler einer Statue des Amyntas, Sohnes des Hellanikos aus Ephesos, welcher

---

[1]) Zeitschr. f. Altw. 1845, S. 788.

im Pankration der Knaben zu Olympia gesiegt hatte: VI, 4, 5. Ferner legt er den Söhnen des Polykles die olympische Siegerstatue eines Faustkämpfers Agesarchos bei, eines Sohnes des Haemostratos aus Tritaea in Arkadien: VI, 12, 8 u. 9. Wie diese Söhne hiessen, ergiebt sich nach der richtigen Bemerkung O. Müller's (Kl. Schr. S. 373) aus einer anderen Stelle: X, 34. Dort wird § 6 als ein Werk des Timokles und Timarchides ein bärtiger Asklepios zu Elatea angeführt, und § 8 heisst es von einem Bilde der Athene Kranaea in derselben Stadt: auch dieses hätten die Söhne des Polykles gemacht. Einen Timokles endlich nennt Plinius unter den Künstlern der 156sten Olympiade.

Aus diesen Elementen nun bildet Bergk folgendes Schema:

(Ol. 102.) Polykles I.

(Ol. 111.) Timokles I. Timarchides

(Ol. 119.) Polykles II. Dionysios

(fehlen etwa drei Generationen)

Polykles III. Timokles II.

Polykles I soll der von Pausanias erwähnte Schüler des Stadieus sein. Dies ist entschieden unrichtig: das Pankration der Knaben wurde erst Ol. 145 zu Olympia eingeführt: Paus. V, 8 am Ende. Amyntas siegte also auch erst später, und Polykles kann nur der jüngere, der Künstler der 156sten Olympiade nach Plinius, sein. Die Söhne des Polykles bei Pausanias werden wir also in dieselbe Periode zu setzen geneigt sein, zumal bei Plinius der Name eines derselben in der 156sten Olympiade vorkommt. Untersuchen wir daher, ob die Einwendung Bergk's gegen diese Ansicht stichhaltig ist. Sie gründet sich auf die Statue des Agesarchos: „Da in dem beigefügten Epigramme die Vaterstadt des Agesarchos, Tritaea, als eine arkadische bezeichnet war, eine Stadt dieses Namens aber in Arkadien nicht existirt, wie auch Pausanias bemerkt, so kann nur die achaeische Stadt gemeint sein, die damals den Arkadiern sich angeschlossen hatte; dies war aber nur möglich in der Zeit, wo Arkadien eine nicht unbedeutende politische Macht wird, das förderative Element ausbildet, d. h. nach der Schlacht bei Leuktra und noch entschiedener nach der Schlacht 538 bei Mantineia. Gerade aber in der Zeit Philipps und Alexanders von Makedonien befinden sich die achaeischen Staaten in dem Zustande der grössten politischen Erniedrigung, und so kann recht gut in dieser Zeit Tritaea dem *κοινὸν ʼΑρκάδων* beigetreten sein, während nach Ol. 124 das umgekehrte Verhältniss eintritt, indem der neubegründete achaeische Bund nun auch arkadischen Staaten sich anschliesst. So bestätigt also dies vollkommen meine Ansicht, dass die Söhne des Polykles hieher in die Philippische Zeit gehören." So weit Bergk; und ich will nicht leugnen, dass das politische Verhältniss, wie er es darstellt, an sich recht wohl möglich war. Da es jedoch nicht nothwendig so sein musste, so wird es immer erlaubt sein, eine andere Ansicht entgegenzustellen, welcher man einen gleichen Grad der Wahrscheinlichkeit nicht absprechen wird. Mit der Zerstörung Korinths durch Mummius (Ol. 158, 3) wurden die alten Staatenbünde Griechenlands aufgelöst: Paus. VII, 16, 9. Damals musste es ganz im Sinne der Eroberer liegen, namentlich das Gewicht

des achaeischen Namens zu verringern; und so mochte damals Tritaea, welches nicht an der Küste, sondern gerade an der Grenze Arkadiens lag, diesem Lande von den Römern zugetheilt worden sein, bis es später Augustus aus politischen Gründen anderer Art unter die Herrschaft von Patrae stellte: Paus. VII, 22, 6; vgl. 18, 8. Die Bezeichnung Tritaea's als einer arkadischen Stadt bildet also mindestens kein Hinderniss, Timokles und Timarchides für die Söhne des jüngeren Polykles zu halten.

Auf diesem Punkte angekommen, können wir uns der Vermuthung nicht entziehen, dass die Werke des Polykles, Dionysios und Timarchides ursprünglich für die Gebäude im Porticus der Octavia gearbeitet wurden, in welchen sie zu Plinius Zeit noch standen, da ihre Erbauung und die Zeit des jüngeren Polykles gerade zusammentreffen. Dagegen behauptet Bergk: „Alle diese Künstler bis ins Jahr der Stadt Rom 605 herunterzurücken, . . . so dass sie jene Bildsäulen in Rom während des angeblich um jene Zeit stattfindenden Tempelbaues errichtet hätten, ist eine völlig unstatthafte Ansicht; denn alsdann würde man auch annehmen müssen, dass jener Timarchides, der Vater des Polykles und Dionysios, beim Bau des Apollotempels im J. 323 die Statue des Apollo 539 Citharoedus verfertigt habe." Die letzte Folgerung kann ich nicht anders als durchaus unlogisch nennen. Denn es fehlt die Voraussetzung, dass wir einen Timarchides durch andere Zeugnisse eben so als im Jahr 323 lebend nachweisen können, wie wir aus Plinius einen Polykles aus Ol. 156, d. i. nahezu 605 der Stadt, kennen. Hinsichtlich des „angeblichen" Tempelbaues hat aber Bergk die folgenden Zeugnisse der Alten übersehen: Vellei. I, 11 hic est Metellus Macedonicus, qui porticus, quae fuere circumdatae duabus aedibus sine inscriptione positis, quae nunc Octaviae porticibus ambiuntur, fecerat; und etwas weiter: hic idem primus omnium Romae aedem ex marmore in iis ipsis monumentis molitus; ferner Plin. 36, 40 Pasiteles Iovem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur; endlich Vitruv. III, 2 in porticu Metelli (aedes) Iovis Statoris Hermodi, wo mit vollem Rechte der Name des Hermodoros hergestellt worden ist, desselben, welcher um dieselbe Zeit, 614 d. St., den benachbarten Marstempel für Brutus Callaecus baute (vgl. Hermodoros unter den Architekten). Der Tempelbau findet also nicht angeblich zur Zeit des Metellus, wenige Jahre nach Ol. 156, statt; und wäre damals auch nur der Porticus um die Tempel herum errichtet, so könnte es keineswegs auffallen, wenn bei dieser Gelegenheit auch die Tempel mit neuen Statuen geschmückt worden wären. Benutzte aber Metellus einen griechischen Architekten, den er vielleicht selbst aus Griechenland nach Rom gebracht hatte, den Hermodoros (von Sauras und Batrachos will ich hier schweigen), so konnte er eben so wohl auch griechische Bildhauer in seinen Dienst genommen haben, und dies erscheint vielleicht noch wahrscheinlicher, wenn wir die Frage zu beantworten suchen, warum Plinius gerade die 156ste Olympiade als Epoche machend in der Kunst bezeichnet. In dieselbe fällt nemlich das Jahr 600 der Stadt Rom, und dieses mochte Plinius in seinen Quellen als den Zeitpunkt angegeben finden, in welchem die griechische Kunst in Rom einen vorwiegenden Einfluss gewann. Die Künstler, welche Plinius in dieser Epoche anführt, sind also aller Wahrscheinlichkeit nach diejenigen, welche diesen Einfluss vornehmlich geltend machten; und warum

nicht gerade im Dienste des Metellus, dessen Kunstliebe durch seinen Aufenthalt in Griechenland erweckt sein mochte? Die „völlig unstatthafte Ansicht“, dass die Werke im Porticus der Octavia zur Zeit des Baues entstanden seien, 540 ist also vielmehr die einfachste und natürlichste. Es fragt sich also nur noch, in welcher Weise wir zwischen den getrennten Gliedern einer Künstlerfamilie die Verbindung herstellen sollen. Wir kennen aus Pausanias: Polykles, den Schüler des Stadieus, und seine Söhne Timokles und Timarchides; aus Plinius: Timarchides und Polykles, welcher mit Dionysios an einer Statue gemeinsam arbeitet. Wäre dieser Dionysios der Sohn des von Pausanias erwähnten Timarchides, des Sohnes des Polykles, und Polykles bei Plinius der Schüler des Stadieus, so müssten Grossvater und Enkel gemeinsam gearbeitet haben, was nicht wahrscheinlich ist. Wir müssen demnach zwei Polykles oder zwei Timarchides annehmen, also:

Polykles	Timarchides
Timokles. Timarchides	Polykles u. Dionysios
Polykles u. Dionysios.	Timokles. Timarchides.

Da die Söhne des Polykles immer gemeinsam gearbeitet zu haben scheinen, Timarchides aber von Plinius als Künstler einer Apollostatue allein genannt wird, so werden wir dem zweiten Schema den Vorzug geben dürfen. Wenn endlich Bergk behauptet, dass man „auf keinen Fall die Lesart des Cod. Bamb. idem Polycles et Dionysius Timarchidis filius (für filii) billigen dürfe,“ so sehe ich auch dafür durchaus keinen Grund. Wäre Polykles wirklich des Timarchides Sohn gewesen, so würde er wahrscheinlich diesen, nicht den Stadieus zum Lehrer gehabt haben. Folgen wir dagegen der Bamberger Handschrift, was immer rathsam, wo es möglich ist, so ergiebt sich etwa folgendes Verhältniss: Polykles, des Stadieus Schüler, mochte dem Timarchides, welcher neben ihm für Rom arbeitet, nahe verwandt, sein Bruder, Vetter oder Oheim, sein, so dass es nicht auffallen kann, wenn sein eigener Sohn denselben Namen führt, er selbst aber mit Dionysios, dem Sohne seines Verwandten, an einem und demselben Werke beschäftigt ist. Dass er endlich diesen und nicht seine eigenen Söhne zu Gehülfen hat, erklärt sich durch die Annahme, dass die letzteren Griechenland nicht verliessen, wo in der That sich alle ihre namentlich bekannten Werke befanden.

Der Uebersicht wegen wiederholen wir das Verzeichniss der Werke jedes einzelnen:

Dem älteren Polykles der 102ten Olympiade haben wir sicher nur eine 541 Statue des Alkibiades beilegen können.

Der jüngere Polykles, des Stadieus Schüler, arbeitete mit Dionysios den Juppiter, für sich allein eine Juno im Porticus der Octavia, ferner die Siegerstatue des Pankratiastenknaben Amyntas. Sein Werk war wahrscheinlich auch der vorzügliche Hermaphrodit, von welchem Plinius (34, 80) spricht. Denn das weichlich Ueppige ähnlicher Bildungen entspricht mehr der Zeit nach, als vor Skopas und Praxiteles, welche zuerst die Aphrodite zu entkleiden wagten. Ob freilich eine der noch erhaltenen Statuen auf das Vorbild des Polykles zurückzuführen ist, und welche unter ihnen, sind wir zu bestimmen ausser Stande.

Auch von einer Statue des Herakles besitzen wir nichts, als die Notiz, dass ein Bild des Scipio zu Rom ad ΠΟΛΥΚΛЄΟΥϹ Herculem aufgestellt sei: so nemlich hat Mommsen die Worte des Cicero (ad Att. VI, 1, 17) aus mediceischen Handschriften emendirt: Zeitschr. f. Altw. 1845, S. 786. Dass uns nicht das Werk selbst in der ehernen Statue des Hercules im Capitol erhalten ist, wie Bergk vermuthet, lehrt der Augenschein (über d. Standort vgl. arch. Zeit 1846, S. 357). Von einem anderen Werke hat man nur die jetzt wieder verlorene Basis mit der Inschrift:

ΠΟΙΝΟΣ (?) ΜΑΚΕΔΩΝ ΠΟΛΥΚΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

in Rom dem Teatro Argentina gegenüber gefunden, bis wohin sich der Porticus hinter dem Theater des Pompeius erstreckte: Canina Arch. Rom. III, p. 310. Nur eine Vermuthung ist es, dass Polykles auch eine Gruppe der Musen gemacht habe, indem man in einem verderbten Fragment des Varro bei Nonius (s. v. ducere und aerificium); Nihil sunt Musae policis vestrae quos aerifice duxti, den Namen des Polykles zu finden meint.

Von Dionysios kennen wir ausser der Junostatue und seinem Antheil an dem Juppiter kein weiteres Werk.

Auch dem älteren Timarchides können wir mit Sicherheit nur die einzige Statue des Apollo mit der Cither beilegen.

Von Werken des Timokles und des jüngeren Timarchides kennen wir nur die aus Pausanias bereits angeführten: die Statue des Faustkämpfers Agesarchos, den bärtigen Asklepios zu Elatea und ebendaselbst die zum Kampfe gerüstete Athene Kranaea, deren Schild nach dem der Parthenos zu Athen copirt 542 war. Unentschieden lassen wir, ob von Plinius (34, 91) der erste oder der zweite Timarchides unter den Erzbildnern genannt wird, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten.

Athenische Künstler in Rom und Italien.

Apollonios, Sohn des Nestor, der Künstler des berühmten Heraklestorso im Vatican, zufolge der Inschrift:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ
ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6136; Visconti PCl. II, p. 72, t. X. Mit derselben Inschrift soll sich noch ein anderes Werk des Künstlers im Palast Massimi zu Rom befunden haben, der Torso eines Herakles oder eines Asklepios, welcher nach dem freilich immer verdächtigen Zeugnisse eines Manuscripts von Pirro Ligorio aus den Ruinen der Thermen des Agrippa stammte[1]). Von einem dritten Werke will die Dionigi (Viaggio fol. 45, 6) die gleichlautende Inschrift zu Arce bei Arpinum gesehen haben. — Für die Bestimmung der Zeit des Künstlers geben uns zuerst die Buchstabenformen bestimmte Anhaltspunkte: A mit gebrochenem Querstriche und das cursive ω führen auf das letzte Jahrhundert der römischen

---

1) Spon misc. p. 122. Winck, W. VI, 1, 171. Beschreib. Roms II, 2, S. 120.

Republik [1]). Diese Zeitbestimmung lässt sich aber durch wahrscheinliche Vermuthungen noch enger begrenzen. Der Torso ist bei Campo di fiore gefunden, wo bekanntlich das Theater des Pompeius (699 d. St. geweiht) und andere Bauten desselben standen. Die Schriftzüge, mit dieser Thatsache verbunden, führen daher auf den Schluss, dass der Künstler sein Werk ursprünglich zum Schmucke dieser Bauten arbeitete. Daraus würden sich auch die Spuren antiker Restaurationen am besten erklären, indem namentlich das Theater mehrere Male durch Feuersbrünste litt [2]). Dass ein anderes Werk nach Arce durch Cicero, welcher dort geboren und begütert war, gekommen sei, wage ich nur deshalb nicht bestimmter auszusprechen, weil ebendaselbst auch die Inschrift 543 von einem Werke des wahrscheinlich späteren Glykon gefunden worden ist. Dagegen lässt sich mit den oben ausgesprochenen Annahmen eine Stelle des Chalcidius zu Plato's Timaeus (p. 440 ed. Meurs.) vortrefflich in Verbindung setzen, welche nachgewiesen zu haben das Verdienst Lersch's ist [3]): Ut enim in simulacro Capitolini Iovis est una species eboris, est item alia, quam Apollonius artifex auxit animo, ad quam directa mentis acie speciem eboris poliebat . . . [4]). Freilich fehlen uns sonst alle Nachrichten über eine Statue des capitolinischen Juppiter aus Gold und Elfenbein. Aber aus welchem Grunde sollten wir an der Richtigkeit der Angabe des Chalcidius zweifeln? Der Tempel war unter Sulla abgebrannt; aber noch 691 ward an seiner Wiederherstellung gearbeitet, da Caesar am ersten Tage seiner Praetur dem Catulus die Aufsicht über den Bau zu entreissen strebte [5]). Damals musste die Nothwendigkeit vorhanden sein, das zu Grunde gegangene Bild durch ein neues, womöglich glänzenderes, zu ersetzen. Dieser Aufgabe aber musste ein athenischer Künstler, welcher das Bild der Parthenos kannte, und überhaupt, wie wir sehen werden, im Geiste der alten attischen Kunst zu arbeiten bestrebt war, vorzugsweise gewachsen erscheinen. Von einer Wiederbelebung der chryselephantinen Kunst finden wir aber gerade in dieser Zeit auch sonst Spuren, so bei Pasiteles. Wir werden daher als hinlänglich gesichert annehmen können, dass Apollonios ein Zeitgenosse des Pompeius und Caesar war.

[In einer bei Rom ausgegrabenen und nach Volterra in das Museum Guarnacci versetzten Inschrift:

ΑΣΣΤΡΑΓΑΛΟΣ
ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΟΣ

(C. I. Gr. n. 6659) hat man geglaubt, den Vater des Apollonios, Nestor, wiederzufinden, und vielleicht darum Asstragalos für einen Künstler halten wollen, wozu nach der Fassung der Inschrift indessen nicht hinlänglicher Grund vorhanden ist.]

Apollonios, Sohn des Archias:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ

---

[1]) Vgl. Thiersch Ep. S. 113 Noten. Ich bemerke in Rücksicht auf seine Ausführung, dass das C lunatum auf dem Torso sich nicht findet; in der Inschrift von Arce aber es anzunehmen, ist die gedruckte, nicht facsimilirte Abschrift der Dionigi schwerlich zuverlässig genug. [2]) S. Becker Topographie S. 677. [3]) Bull. dell' Inst. 1847, p. 107. [4]) Schon früher bezog sie Osann im Kunstbl. 1830, S. 331 mit geringerem Grunde auf Apollonios, des Archias Sohn. [5]) Becker Topogr. S. 399.

(C. I. Gr. n. 6137 verbessert nach einem Stanniolabdrucke), bekannt als der 544 Künstler einer in Herculanum gefundenen Bronzebüste eines jugendlichen Mannes, welchen man ohne hinlänglichen Grund für Augustus erklärt hat: Mus. Hercul. I, tab. 45, 46. Doch lehren die Formen der Buchstaben, dass der Künstler etwa in dessen Zeit gelebt haben muss. Der Name

Apollonios ohne Angabe des Vaterlandes findet sich ausserdem noch auf zwei Kunstwerken. Das eine in der Egremont'schen Sammlung zu Petworth ist ein junger Satyr, der an dem zur Stütze dienenden Stamme die Inschrift *Ἀπολλώνιος ἐποίει* trägt, von vorzüglicher Schönheit: O. Müller, Amalth. III, S. 252. Ein Apollo mit derselben Namensunterschrift von geringerer Arbeit ward in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden: Visconti PCl. III, p. 246. Wohin er gekommen sein mag, ist mir unbekannt, weshalb ich nicht zu entscheiden vermag, ob doch nicht beide Statuen von einem und demselben Künstler herrühren.

[Nicht beistimmen kann ich, wenn Franz C. I. Gr. n. 6139 aus der wahrscheinlich modernen Unterschrift einer kleinen Zeusstatue: ΑΠΟΛΛΩΝ, einen Künstlernamen *Ἀπολλών[ιος ἐποιει]* machen will.]

Kleomenes.

Ueber die verschiedenen Künstler dieses Namens haben wir folgende Nachrichten:

1) Unter den Monumenten im Besitze des Asinus Pollio befanden sich Thespiaden aus Marmor von der Hand des Kleomenes: Plin. 36, 33.

2) Ein Künstler dieses Namens, Sohn des Apollodoros aus Athen, machte die unter dem Namen der mediceischen bekannte Venus:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΕΣΕΝ

C. I. Gr. n. 6157, wo über die Schreibung der Inschrift ausführlich gehandelt ist; vgl. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 450.

3) Kleomenes, Sohn des Kleomenes aus Athen:

ΚΛΕΟΜΕΝΗϹ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥϹ
ΑΘΗΝΑΙΟΕ Ε
ΠΟΙΗϹΕΝ

C. I. Gr. n. 6157, machte die Statue eines früher mit Unrecht Germanicus genannten Römers, in Gestalt eines Hermes, wie eine in der Villa Ludovisi vor- 545 handene Statue dieses Gottes unwidersprechlich lehrt. Sie befand sich früher in der Villa Montalto; und wenn daher Gudius (zu Phaedr. V, 1, 102) als eben dort befindlich einen „Augusti clypeus (busto)" mit der nemlichen Inschrift beschreibt, so haben wir dies wohl nur aus einer Verwechslung zu erklären; vgl. Jahn Arch. Zeit. 1846, S. 388.

4) Auf einer runden Ara des Florentiner Museums mit der Darstellung des Opfers der Iphigenia findet sich ohne Angabe des Vaters und des Vaterlandes:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6159; Uhden Abhandl. der Berl. Acad. 1812, S. 74 flgdd.

[Unberücksichtigt können vier andere dem Kleomenes beigelegte Werke bleiben: eine Euterpe, eine Amazone, ein Satyr mit Panther und ein bogen-

spannender Amor in der Pembrokeschen Sammlung zu Wilton-house. Denn die Zweifel Visconti's an der Richtigkeit der auf sie bezüglichen Angabe [1]) finden eine Bestätigung darin, dass dieselbe in dem neuen zuverlässigen Cataloge dieser Sammlung gänzlich fehlt.]

Ueber die Fragen, wie viele Künstler des Namens Kleomenes wir zu unterscheiden, und ob wir einen Familienzusammenhang unter ihnen anzunehmen haben, ist von Visconti [2]) und von Voelkel ausführlich gehandelt worden, und die Ergebnisse des Letzteren haben sich mir im Ganzen durch eigene Forschung bestätigt. Um einen festen chronologischen Haltpunkt zu gewinnen, hat man früher angenommen, die Thespiaden des Kleomenes bei Asinius Pollio seien mit den gleichnamigen Statuen identisch, welche sonst als vor dem Tempel der Felicitas aufgestellt erwähnt werden. Diesen Tempel hatte L. Lucullus, nicht der Besieger des Mithridates, sondern der durch seine Kriege in Spanien um 602 d. St. berüchtigte [4]), erbaut, aber erst einige Zeit später, nach der Zerstörung Korinths, 607, geweiht. Zu dieser Feier lieh er sich von Mummius die Statuen der Thespiaden, welche dieser aus Thespiae mitgebracht hatte, weihete sie aber sammt dem Tempel, so dass sie ohne Verletzung der Religion nicht wieder weggenommen werden durften [5]). Diese Thespiaden standen dort noch 683 d. St., als Cicero den Process gegen Verres führte (IV, 2, 4). Welche 546 Schicksale der Tempel in den zunächst folgenden Jahren hatte, ist unbekannt. Nur erzählt Dio, dass an der Stelle der alten Curie Lepidus einen Tempel der Felicitas erbaut und 709 als Magister equitum vollendet habe; ob einen zweiten, während der andere noch bestand, ist nicht gesagt. Endlich theilt Plinius (36, 39) aus Varro mit, dass der römische Ritter Junius Pisciculus sich in eine der Thespiaden verliebte, welche beim Tempel der Felicitas standen. Aus diesem Ausdruck nun, „sie standen", hat man den Schluss ziehen wollen, der Tempel sei vor oder zu der Zeit des Asinius Pollio zerstört worden, und bei dieser Gelegenheit seien die Statuen in seinen Privatbesitz gekommen. Allein hier dürfen wir eine zweite Angabe des Plinius (34, 69) nicht ausser Acht lassen, nach welcher „Praxiteles die Bilder machte, welche vor dem Tempel der Felicitas standen, so wie auch die Venus, welche mit dem Tempel durch eine Feuersbrunst unter Claudius zu Grunde ging." Allerdings spricht Plinius hier ausdrücklich von Erzstatuen, während die erste Notiz sich in dem Buche über die Marmorwerke findet. Da aber doch schwerlich zwei Thespiadengruppen an einem und demselben Orte standen, Plinius aber, wo es sich um eine beiläufige Notiz über verlorene Werke handelt, leicht einmal irren konnte, so werden wir die Gruppe des Mummius vor dem Tempel der Felicitas für ein Werk des Praxiteles halten müssen, welcher ja nachweislich auch sonst für Thespiae arbeitete. Die des Kleomenes könnte mit derselben dann nur in sofern etwas zu thun haben, als sie etwa für eine mehr oder minder freie Nachbildung in Marmor zu halten wäre. Für eine Zeitbestimmung des Künstlers gewinnen wir dadurch aber nichts, wenn wir nicht annehmen wollen, dass er im Auftrage des Pollio selbst arbeitete. In diesem Falle könnte er mit einem der aus den Inschriften

[1]) Op. var. III, p. 14. [2]) Op. var. III, p. 10 sqq. [3]) Nachlass, S. 138 flgdd. [4]) Appian de reb. Hisp. 51—55. [5]) Dio Cass. fragm. Peiresc. 81.

bekannten Kleomenes recht wohl identisch sein. Denn nach den Buchstabenformen ist der Künstler der sogenannten Germanicusstatue schwerlich älter als Asinius, welcher 713 Consul war. Die Inschrift der mediceischen Venus ist leider in ihren ursprünglichen Formen sehr ungenügend bekannt. Dass der in ihr genannte Kleomenes der Vater des andern war, ist allerdings nicht unwahrscheinlich, und in diesem Falle liessen sich alle die verschiedenen Erwäh-
547 nungen auf zwei Künstler zurückführen, welche im letzten Jahrhundert v. Chr. lebten; ja, wenn wir bedenken, dass die Venus innerhalb des Porticus der Octavia gefunden sein soll[1]), so wäre sogar die Möglichkeit nicht abzuweisen, dass sie ursprünglich zum Schmuck dieser Anlage gearbeitet wurde, als Augustus sie erneuerte und erweiterte.

C. Avianius Euander.

Die Zusammenstellung der Nachrichten über ihn entnehme ich einem Artikel Bergk's in der Ztschr. f. Altw. 1847, S. 171. — Die bekannteste Erwähnung des Euander findet sich bei Horaz, Sat. I, 3, 90:

> Comminxit lectum potus mensave catillum
> Euandri manibus tritum deiecit.

Dazu bemerkt der Scholiast aus den Schriften derer, welche sich mit den Personen bei Horaz beschäftigten: Euander sei ein Caelator und Bildhauer (plastes statuarum) gewesen, welchen M. Antonius mit sich aus Athen nach Alexandrien genommen habe, von wo er unter den Gefangenen nach Rom gebracht sei; und hier habe er viele bewunderungswürdige Werke gemacht. Dass er noch unter Augustus zur Zeit der Gründung des palatinischen Apollotempels thätig war, geht aus Plinius hervor, welcher erzählt, dass der Statue der Diana im Apollotempel, einem Werke des Timotheos, Avianius Euander (so schreibt den Namen die Bamberger Handschrift) einen neuen Kopf aufsetzte (36, 32). Wie er zu dem Namen Avianius gekommen sein mag, lässt sich aus einigen Erwähnungen bei Cicero schliessen. Dieser nennt nemlich (ad fam. XIII, 2) als Patron des Euander den M. Aemilius, welcher an zwei anderen Stellen (ad fam. XIII, 21 und 27) nach den besten Handschiften selbst Avianianus, als Adoptivsohn eines Avianius, heisst. In den Besitz des Letzteren mochte also Euander bei seiner Ankunft aus Aegypten als Sklave gekommen und später freigelassen worden sein. Cicero war mit ihm befreundet und liess z. B. durch Q. Fadius Gallus von ihm Kunstwerke zum Schmucke seiner Villa kaufen (ad fam. VII, 23), nemlich ein Paar Bacchantinnen, einen Mars und einen Trapezophoros. Da dieser Kauf indessen auf einem Missverständnisse beruhte, und, wie es scheint, Cicero eigentlich Gemälde
548 zu erwerben wünschte, so kann es scheinen, dass Euander nicht nur Künstler, sondern auch Kunsthändler und Restaurateur war, und die gekauften Werke vielleicht aus älterer Zeit stammten; wofür auch der Umstand spricht, dass Damasippus sich bereit erklärt hatte, wenn Cicero auf den Kauf nicht eingehen wolle, die Statuen zu übernehmen. Des Damasippus Liebhaberei war aber nach Horaz (Sat. II, 3, 54) vorzugsweise auf ältere Kunstwerke gerichtet.

Diogenes.

„Das Pantheon des Agrippa schmückte Diogenes von Athen, und seine

---

[1]) Sante Bartoli bei Fea Misc. I, p. 253.

Karyatiden unter den Säulen dieses Tempels werden wie wenige andere Werke geschätzt, so wie auch die im Giebel (in fastigio) aufgestellten Bildwerke, welche nur wegen der Höhe des Ortes minder berühmt sind": Plin. 36, 38. Das Pantheon ward von Agrippa in seinem dritten Consulate geweihet: 727 d. St. Von den Kariatyden sind uns möglicherweise noch zwei erhalten: die eine mit Recht hochgeschätzte im Braccio nuovo des Vaticans, welche in der ganzen Anlage mit denen des Erechtheum so übereinstimmt, dass man sie wirklich eine Zeitlang für eine derselben ausgeben wollte. Die andere, welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelheiten als das Seitenstück der ersten erweist, steht, durchaus vernachlässigt und durch falsche Restaurationen unkenntlich gemacht, im Hofe des Palazzo Giustiniani (Gal. Giust. I, 124) in unmittelbarer Nähe des Pantheons, wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, dass sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre.

Der Name Diogenes ist wahrscheinlich herzustellen in der fragmentirten Inschrift einer bacchischen Knabenfigur (Jacchus?) aus Gabii:

Λ
...ΓΕΝΗΣ ΚΑΙ ΑΕΣ...
...ΟΙ ΕΠΟΙΟΥ....

Visconti Mon. Gab. n. 12; C. I. Gr. n. 6144. Die Ergänzung des zweiten Namens ist wegen des übergeschriebenen Zeichens ungewiss: weder Aeschines noch Alexandros, wie man vorgeschlagen hat, bieten irgend eine Gewähr der Richtigkeit. Eben so wenig lässt sich sagen, ob in der zweiten Zeile Ἀϑηναῖοι oder etwas anderes zu ergänzen ist. Uebrigens gehört die Sculptur der späten Kaiserzeit an; und Diogenes, der Zeitgenosse des Agrippa, könnte also in der Inschrift nur in dem Falle gemeint sein, dass von ihm das Original dieser Figur herrührte. 549

G l y k o n.

Sein berühmtestes Werk ist der farnesische Herakles mit der Inschrift:

ΓΛΥΚѠΝ
ΑΘΗΝΑΙΟϹ
ЄΠΟΙЄΙ

C. I. Gr. n. 6142. Eine gleichlautende Inschrift befindet sich im Museum Biscari zu Catanea, welches freilich zum grossen Theil nur Copieen enthält: n. 5650; eine andere:

ΓΛΥΚΩΝ · ΑΘΗΝΑΙ°Ϲ · ΕΠΟΙΕΙ

sah die Dionigi zu Arce bei Arpinum (Viagg. fol. 45 b). Ohne das Verbum, nur

ΓΛΥΚѠΝ
ΑΘΗΝΕΙΟϹ

steht der Name auf einer Wiederholung der Heraklesstatue im Guarnacci'schen Museum zu Volterra: C. I. Gr. n. 6143; Donati suppl. vett. inscr. 34, wo die Statue, nur verkehrt, abgebildet ist. Die Inschrift ist nach Gerhard (Neap. alt. Bildw. S. 31) unverdächtig, doch meint Jahn (Arch. Aufs. S. 162), dass die Statue nur eine alte Copie nach dem Werke des Glykon sein möge. Die Buchstabenformen am farnesischen Herakles, welche allein ich aus eigener Anschauung kenne, das ѡ, ϲ, є, π führen uns mindestens in den Anfang der Kaiserzeit.

[Boissard Ant. rom. IV, 117 hat ein Relief publicirt, auf welchem Herakles auf seine Keule gestützt dargestellt ist, an welcher unten ein Amor spielt; ihm gegenüber steht Silvan in eine Herme auslaufend, und zu deren Füssen ein Adler mit dem Blitze; zwischen Beiden sieht man einen Stern, darüber ein Monogramm: M, unten die Inschrift:

ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ
ΓΛΥΚΩΝ

Für ein Werk des bekannten Glykon brauchen wir dieses Relief allerdings nicht zu halten. Auffällig aber muss immer in demselben die Verbindung bleiben, in welcher hier ein Glykon mit dem Herakles erscheint, der Name des Künstlers 550 mit dem Gotte, welchen er bildete. Die einfachste, durch die Absonderlichkeiten des Reliefs unterstützte Aufklärung dieses Verhältnisses bietet sich gewiss in der Annahme dar, dass es auf einer modernen Fälschung beruht.]

Antiochos.

Auf einer Pallasstatue der Villa Ludovisi in Rom liest man den fragmentirten Künstlernamen:

ΤΙΟΧΟΣ
ΙΝΑΙΟΣ
ΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6135; Welcker Ann. dell' Inst. 1841, p. 54 sqq. Mon. III, t. 27.

Kriton und Nikolaos.

Ihr Name findet sich an dem Korbe, welchen eine Karyatide in der Villa Albani auf dem Kopfe trägt:

ΚΡΙΤΩΝ ΚΑΙ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΙ ΕΠΟΙ
ΟΥΝ

C. I. Gr. n. 6160. Winckelmann W. VI, 1, 102. Sie ward nebst einer anderen und dem Fragmente einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Caecilia Metella gefunden. Die Schriftzüge deuten blos allgemein auf römische Zeit. Da aber in der Nähe des Fundortes sich die Anlagen des Herodes Atticus beim Pagus triopeus befanden, so ist es nicht unmöglich, dass die Statuen zu einem der von ihm erbauten Gebäude gehörten.

Salpion.

Sein Werk ist der unter dem Namen des Taufbeckens von Gaëta bekannte Krater mit bacchischen Reliefs:

ΣΑΛΠΙΩΝ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

C. I. Gr. n. 6168; Mus. Borb. I, t, 49. Welcker Ztschr. f. alte Kunst, S. 500 flgdd. Taf. V. Die Buchstaben, wie ich sie gebe, sind nach einem Stanniolabdrucke revidirt. Sie sind im Ganzen besser, als in allen hier aufgezählten Werken der Athener; doch gehört das Α der Periode an, von welcher es sich hier handelt. Ein anderes Relief mit der Inschrift ΣΑΛΠΙΩΝ ΕΠΟΙΗΣΕ sah Welcker (Rh. Mus. N. F. VI, S. 403) in der Sammlung des Malers Palagi in 551 Mailand: „Zeus sitzend und zwei spendende Frauen, wovon die eine dem Gotte

in die Schale eingiesst, während ihre Gebieterin, hinter diesem, die den Peplos im Nacken fasst, die eigentlich Darbringende zu sein scheint.“

S o s i b i o s.

Auf einer aus Rom in das Museum des Louvre versetzten Marmorvase mit bacchischen Reliefs liest man:

ΣΩΣΙΒΙΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟ...

C. I. Gr. n. 6170; Clarac Mus. de sculpt. pl. 126, n. 332.

Athenische Künstler in Griechenland.

E u c h e i r und E u b u l i d e s.

Eucheir wird von Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern genannt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Ferner erwähnt Pausanias (VIII, 14, 10), dass sich zu Pheneos in Arkadien ein marmornes Bild des Hermes von dem Athener Eucheir, dem Sohne des Eubulides, befand. Der Letztere aber wird von Plinius (34, 88) ebenfalls angeführt wegen der Statue eines „digitis computans.“ Bedeutender jedoch ist ein Werk, welches Pausanias (I, 2, 5) als im inneren Kerameikos aufgestellt beschreibt. Es bestand aus den Statuen der Athene Paeonia, des Zeus, der Musen, der Mnemosyne und des Apollo, welche von Eubulides nicht nur gearbeitet, sondern auch geweiht waren. Eine weitere Ergänzung dieser Nachrichten bieten zwei athenische Inschriften. Die eine auf der Akropolis in der Nähe des Erechtheums gefundene (jetzt im Museum des Louvre zu Paris) gehört einer Basis an, welche die Statue einer Pallaspriesterin aus dem Geschlechte der Butaden trug, die von dem Redner Lykurg abstammte. Vollständiger, als sie jetzt erhalten ist, sah sie Köhler, dessen Abschrift Böckh C. I. Gr. I, add. p. 916, n. 666) mittheilt. Die auf die Künstler bezügliche Zeile lautet:

εὐ]ΧΕΙΡ ΚΑΙ ΕΥΒΟΥΛΙΔΗΣ ΕΠΟΙΗΣΑΝ

(Ueber die Formen der Buchstaben vgl. Clarac inscr. pl. XLI, 443). Die zweite Inschrift fand sich in der Nähe des alten Dipylon zu Athen am Ausgange der neuen Hermesstrasse:

... ΧΕΙΡΟΣ ΚΡΩΠΙΔΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Ross Le monument d'Eubulidès, und Kunstbl. 1837, S. 94; Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 32; vgl. Rangabé Rev. arch. II, p. 429. Den fehlenden Anfang ergänzt Ross: *Εὐβουλίδης Εὔ]χειρος Κρωπίδης ἐποίησεν*, wie ich glaube, mit vollem Recht. Denn da wir einmal in dieser Künstlerfamilie die Namen Eubulides und Eucheir kennen, so erscheint es, wenn nicht durchaus unstatthaft, doch höchst unwahrscheinlich, nach dem Vorschlage von Stephani und Rangabé neben diesen beiden noch *Εὔχειρος* (als Nominativform) anzunehmen und auf diesen, nicht auf Eubulides als Sohn des Eucheir die Inschrift zu beziehen. Dagegen scheinen diese Gelehrten mit Recht an Ross' anderer Annahme zu zweifeln: dass die Inschrift zu dem von Pausanias beschriebenen Werke des Eubulides gehöre, weil man sie bei einem umfangreichen Piedestal gefunden, welches zur Aufnahme desselben ganz geschickt sei. Ich wage nichts über die topographi-

552

schen Bedenken zu entscheiden, welche gegen diese Ansicht erhoben sind. Doch ist der Fundort so wenig entscheidend, dass Ross nicht sowohl auf ihn seine Behauptung gründet, als vielmehr auf letztere topograpische Schlüsse bauet. Abér Pausanias scheint das Werk nicht neben, sondern im Hause des Polytion aufgestellt gesehen zu haben, welches damals dem Dionysos Melpomenos (einer dem Apollo Musagetes verwandten Gottheit) geweiht war. Noch wichtiger ist es, dass nach Pausanias Eubulides die Statuen nicht nur gemacht, sondern auch geweiht hatte, was mit dem einfachen ἐποίησεν der Inschrift nicht wohl in Einklang zu bringen ist.

Nehmen wir alle diese Nachrichten zusammen, so lassen sich daraus zwei verschiedene genealogische Reihen bilden:

Eubulides	Eucheir
|	|
Eucheir	Eubulides
|	|
Eubulides	Eucheir

deren erstere von Böckh, die zweite von Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn, p. 307) vertheidigt wird. Eine bestimmte Entscheidung ist in dieser Streitfrage um so weniger möglich, als wir nicht wissen können, ob sich nicht dieselben Namen noch in mehreren Generationen wiederholten. Den einzigen sicheren Haltpunkt gewähren wohl die Inschriften, indem nach den Buchstabenformen die zweite die jüngere zu sein scheint. Für die Bestimmung der Zeit ergiebt sich daraus wenigstens so viel, dass diese Künstlerfamilie etwa gegen den Beginn der Kaiserzeit blühte.

553 **Antignotos und Eumnestos.**

Auf der Akropolis zu Athen, zwischen Propylaeen und Parthenon wurde 1838 eine Statuenbasis mit folgender Inschrift entdeckt:

ὁ δημος
βα]ΣΙΛΕΑ ΡΑΣΚΟΥΠΟΡΙΝ ΚΟΤΥΟΣ
ΑΡΕΤΗΣ ΕΝΕΚΕΝ ΤΗΣ ΕΙΣ ΕΑ[υ]ΤΟΝ
ΑΝΤΙΓΝΩΤΟΣ ΕΠΟΙ[η]ΣΕ

Ross Kstbl. 1838, S. 183; Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 34. Rhaskuporis II, Sohn des Kotys, stand 738 a. u. c. noch unter Vormundschaft und ward 743 in einer Schlacht von den Bessen besiegt und getödtet[1]). Indem sonach die Zeit des Antignotos hinlänglich bestimmt ist, werden sich vielleicht auch die Schwierigkeiten lösen, welchen die Deutung einer anderen athenischen Inschrift unterworfen ist. Sie lautet nach der Abschrift Köhlers (C. I. Gr. n. 359; vgl. addend. p. 911):

Ο ΔΗΜΟΣ
ΒΑΣΙΛΕΑ ΚΟΥΤΥΝ ΒΑΣΙΛΕΑ
ΡΑΙΣΚΟΥΠΟΡΙΔΟΣ ΥΟΝ ΑΡΕΤΗΣ
ΕΝΕΚΕΝ ΚΑΙ ΕΥΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΕΙΣ ΑΥΤΟΝ
ΕΥΜΝΗΣΤΟΣ ΣΩΣΙΚΡΑΤΟΥ ΠΑΙΑΝΙΕΥΣ (ἐποίησε)

Die Akerbladschen Scheden hatten statt der letzten Zeile:

ΑΝΤΙΓΟΝΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

---

1) Boeckh C. I. Gr. I, p. 430; Cavedoni di alcune monete antiche degli ultimi re di Tracia in Ser. III, tom. IV der Memorie di relig. e letterat. Modena 1846.

Wahrscheinlich aber sind diese Worte schlecht copirt und von der Rückseite der Basis entnommen, auf welcher Köhler las:

Ο ΔΗΜΟΣ
ΠΑΥΛΛΟΝ ΦΑΒΙΟΝ ΜΑΞΙΜΟΝΑΡΕ
ΤΗΣ ΕΝΕΚΕΝ ΤΗΣ ΕΙΣ ΕΑΥΤΟΝ
ΝƎƎΗΙΟ⊔Ǝ ƎΟ⊥ΩΝ⅃Ι⊥ΝV

Kotys ist wahrscheinlich der vierte seines Namens, der Vater des in der ersten Inschrift genannten Rhaskuporis II. Auffallend ist die verkehrte Stellung der Künstlernamen, für welche sich indessen eine Erklärung finden lässt. Denn es ist gewiss wahrscheinlicher, dass Antignotos, der Künstler der Statue des Rhaskuporis, auch die seines Vaters Kotys machte, als dass wir ihm die Statue des 554 Paullus Fabius Maximus beilegen, desselben vielleicht, wie Böckh meint, an welchen der jüngere Plinius einen Brief (VIII, 24) richtete, als jener von Rom zur Verwaltung Griechenlands abging. Antignotos nun hatte wahrscheinlich seinen Namen auf die Rückseite der Basis gesetzt; als aber dieselbe später für die Statue des Paullus benutzt werden sollte, drehte man sie um, und Eumnestos setzte nun gleichfalls seinen Namen auf die der Hauptaufschrift entgegengesetzte Seite. So lange die Basis stand, hinderte die Stellung der Buchstaben natürlich jeden Irrthum. Sonach haben wir einen Künstler Antignotos zur Zeit des Augustus, Eumnestos zur Zeit des Trajan. Der erstere ist wahrscheinlich derselbe, welcher von Plinius (34, 86) unter den Künstlern angeführt wird, die eiusdem generis opera, namentlich Portraits von Philosophen u. a. machten. Doch werden von Antignotos noch namentlich ein Perixyomenos, also ein Athlet mit der Striegel, und die Statuen der Tyrannenmörder (Harmodios und Aristogeiton) hervorgehoben.

Hephaestion, Sohn des Myron, ist aus den Inschriften zweier Statuenbasen aus Delos bekannt, auf welchen der Künstler sich beidemale unterzeichnet hat:

ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ ΜΥΡΩΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 2284; 2293. Beide beziehen sich auf Portraitstatuen, von denen die erste dem Apollo, der Artemis und Leto, die zweite dem Serapis, der Isis, dem Anubis und Harpokrates geweiht war. Aus dem letzteren Umstande und der damit verbundenen Erwähnung der *μελανηφόροι* folgert Böckh, dass Hephaestion nicht vor der attischen Herrschaft auf Delos Ol. 152 gelebt habe, vielleicht jedoch sogar erst nach der Schlacht bei Actium.

Hephaestion, Sohn des Demophilos:

ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ ΔΗΜΟΦΙΛΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

machte ebenfalls eine Ehrenstatue für Delos von derselben Klasse, wie der ihm namensverwandte vorhergehende Künstler: Villoison Mém. de l'Acad. XLVII, p. 297; Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 322.

Dionysodoros, Mosschion und Adamas, Söhne des Adamas:

ΔΙΟΝΥΣΟΔΩΡΟΣ ΚΑΙ ΜΟΣΣΧΙΩΝ 555
ΚΑΙ ΑΔΑΜΑΣ ΟΙ ΑΔΑΜΑΝΤΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΙ
ΖΑΚΟΡΕΥΟΝΤΟΣ ΜΑΡΑΘΩΝΟΣ ΕΠΟΙΟΥΝ

verfertigten ein Götterbild, wahrscheinlich der Isis, welches ein Marathonier Archelaos in Delos weihete: C. I. Gr. n. 2298.

Leochares, von dem Zeitgenossen des Skopas zu unterscheiden, machte, einer auf der Akropolis gefundenen Inschrift zufolge, die Statue eines Marcus Antonius . . . ., Sohnes des Anaxion:

ὁ δημος
ΜΑΡΚΟΝ ΑΝΤΩΝΙΟΝ . . . ω . . ι . . . . Λ Ι
ΑΝΑΞΙΩΝΟΣ ΥΙΟΝ ΑΡ ετ ΗΣΕΝΕΚΑ
ΛΕΩΧΑΡΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 31; Schöll Mitth. S. 129.

Kephisodoros ist durch die Inschrift einer Statue

(ΚΗΦΙΣΟΔ[ω]ΡΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ)

bekannt, welche die Athener dem P. Cornelius P. f. Scipio als Quaestor propraetore errichteten, wie Böckh vermuthet, demselben welcher 737 d. St. Consul war, oder dessen Vater: C. I. Gr. n. 364. [Der von Sillig als Genosse des Aeschramios genannte Kephisodoros ist aus der Liste der Künstler zu streichen, da die auf ihn bezügliche Inschrift richtig gelesen ΚΑΦΙΣΟΔΟΡΟΣ ΑΙΣΧΛΑΠΙΙΟΙ lautet: Letronne in den Ann. dell' Inst. arch. 1834, p. 223; C. I. Gr. n. 6737.

Sophron bildete zufolge einer auf der Akropolis gefundenen Inschrift eine der Athene Polias geweihte Portraitstatue:

ἐν τῳ ἱερῳ
ΑΘΗΝΑΣ ΠΟΛιαδος
αριο ΤΟΝΙΚΗ ΝΙΚΑΝΔΡΟΥ
μελι ΤΕΩΣ ΘΥ ΓΑΤΗΡΤΟΝ
. . ΤΡΙΔΟΥΝΚΛ . ΟΝ
ἰο ΑΓΟΡΟΥ ΜΑΡΑΘΩΝΙΟΝ

ΣΩΦΡΩΝ Σ Ι·ΕΥΣ ΗΣΕΝ
(Σωφρων Σ[ουν]ιεὺς [ἐποι]ησεν)

Stephani (Rh. Mus. N. F. IV, S. 33) setzt die Inschrift wegen der Buchstabenformen in das erste Jahrhundert unserer Zeitrechnung.

556 Menodoros. An der Stelle des Amor von Praxiteles, welchen zuerst Caligula, und, nach der Rückerstattung durch Claudius, Nero aus Thespiae nach Rom entführt hatte, fand Pausanias (IX, 27, 4) dort eine Copie desselben von der Hand des Atheners Menodoros. Einen Künstler dieses Namens führt auch Plinius (34, 91) unter den Erzbildnern an, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde darstellten. Da jedoch das Künstlerverzeichniss des Plinius etwa im Zeitalter des Augustus abzuschliessen scheint, so würden der Menodor bei Pausanias und der des Plinius nur dann eine Person sein können, wenn die Thespier zu Caligula's Zeit eine schon vorhandene ältere Copie aufgestellt hätten.

Aulus Pantuleius. Sein Name findet sich unter der Inschrift einer Statue, welche die Milesier dem Hadrian in Athen errichteten:

ΑΝΔΡΙΑΝΤΟΠΟΙΟΣ ΑΥΛΟΣ ΠΑΝΤΟΥΛΗΙΟΣ ΓΑΙΟΣ (l. Υ)
ΕΦΕΣΙΟΣ Ο ΚΑΙ ΜΕΙΛΗΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 339. Er mochte nach dieser Inschrift das Bürgerrecht in Milet, wie in Ephesos besitzen.

Xenophantos. Die Thasier errichteten dem Hadrian eine Statue in Athen:

ΔΙΑΠΡΕΣΒΕΥΤΟΥ ΚΑΙ
ΤΕΧΝΕΙΤΟΥ ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΥ
ΤΟΥ ΧΑΡΗΤΟΣ
ΕΠΙ ΙΕΡΕΩΣ ΚΛ·ΑΤΤΙΚΟΥ

C. I. Gr. n. 336. Xenophantos war also wohl Thasier.

Attikos. In der Inschrift einer Ehrenstatue, welche der heilige Rath von Eleusis einem seiner Vorsteher zur Zeit des Commodus, dem M. Aurelius Prosdectus, errichtete und der Demeter und Kore weihete, lautet die letzte Zeile: ΑΤΤΙΚΟΣ ΕΥΔΟΞΟΥ ΣΦΗΤΤΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ: C. I. Gr. n. 399. Bedenken wir indessen, dass die beiden vorhergehenden Künstler in verwandten Inschriftten noch besonders als solche bezeichnet wurden, so muss es zweifelhaft erscheinen, ob wegen des ἐποίησε allein Attikos für einen Bildhauer zu halten ist; und diese Zweifel gewinnen noch grössere Bedeutung, wenn wir aus einer anderen Inschrift (n. 400) ersehen, dass der Rath des Areopag einen

ΣΕΚΟΥΝΔΟΝ ΑΤ[τικον] ΕΥΔΟ[ξ]ΟΥ ΣΦΗΤΤ[ιον],

welcher von dem Attikos der ersten Inschrift schwerlich verschieden ist, mit einer Statue ehrt.

[Phaedros. Sein Name findet sich auf einer marmornen Sonnenuhr, 567 welche aus Athen in das brittische Museum gebracht worden ist:

ΦΑΙΔΡΟϹ · ΖΩΙΛΟΥ
ΠΑΙΑΝΙΕΥϹ · ΕΠΟΙΕ

Visconti setzt ihn in die Zeit der Antonine; Böckh hält ihn für noch jünger: C. I. Gr. n. 522. Er verdient indessen wegen seines Werkes kaum den Platz unter den Bildhauern, welchen ihm Raoul-Rochette angewiesen hat.]

Der Kaiserzeit gehört eine athenische Basis mit der folgenden fragmentirten Inschrift an:

...ΡΕΩΣ ΑΠΟΛΛΟΦΑΝΟΥ
..ΩΝ ΘΕΟΞΕΝΟΥ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
. ΛΩΝΙΟΥ ΕΠΩΝΥΜΟΥΔΕΤΗΣ
. ΤΟ ΚΟΙΝΟΝ ΤΩΝ ΑΧΑΡΝΕΩΝ ΑΝΤΙ
. ΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟΝ ΑΡΕΙ ΚΑΙ ΣΕΒΑΣΤΩ
ΣΔΙΟΓΝΗΤΟΥ ΑΧΑΡΝΕΥΣ ΕΠΟΕΙ

Stephani Rh. Mus. N. F. IV, S. 39; Schöll Mitth. S. 129.

Nicht zu bestimmen ist die Zeit des Eutychides: ΕΥΤΥΧΙΔΗΣ ΖΩΙΛΟΥ ΜΙΛΗΣΙΟΣ. Er wird zwar Milesier genannt, gehört aber nach Böckh's Vermuthung Attika an: C. I. Gr. n. 710; vgl. 692. Auf seinem Grabsteine, welcher uns erhalten ist, sehen wir ihn als Jüngling stehend abgebildet; über dem Relief befindet sich der Name, unter demselben ein Epigramm, welches auch aus der Anthologie bekannt ist (Anall. III, p. 307, n. 719). Obwohl er nur sechszehn Jahr alt wurde, scheut sich der Dichter doch nicht, ihn mit Praxiteles zu vergleichen.

Ein fragmentirter Künstlername, ΔΙΗΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ, findet sich auf der Basis einer Statue, welche die Athener einem Krieger auf der Akropolis errichteten: C. I. Gr. n. 412. Raoul-Rochette (Quest. de l'hist. de l'art. p. 137), welcher ΜΕΙΔΙΗΣ ergänzen will, glaubt den Künstler gegen das Ende der

eigentlich griechischen Zeit setzen zu müssen, in welcher Ehrenstatuen etwas Gewöhnliches geworden waren.

Artemon. Bei dem Gymnasium des Hermes zu Athen soll sich die Basis einer dem Hermes Enagonios geweihten Statue gefunden haben, in deren Inschrift auch der Künstler erwähnt werde: ΑΡΤΕΜΩΝ ΜΕ ΕΠΟΙΗΣΕΝ. 558 Wegen der Fassung der Worte hält Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn, p. 230) den Artemon für einen Künstler der guten alten Zeit. Doch verdient bemerkt zu werden, dass die Inschrift einzig auf der Auctorität von Pittakis beruht: Descr. des antiq. d'Athènes, p. 466.

Verdächtig und unverständlich ist das Fragment der Inschrift einer Basis auf der Akropolis, wo sie indessen von Niemand ausser Pittakis gesehen worden ist:

ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΕΠΟΙΕΤΟΔΕΤΟ
ΙΤΟΣ
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ

Pittakis Descr. des ant. d'Ath. p. 389.

Endlich bleiben noch einige Künstler übrig, deren Zeit sich nicht einmal annäherungsweise bestimmen lässt, obwohl sie für älter als die Kaiserzeit zu halten sind:

Attalos aus Athen machte nach Pausanias (II, 19, 3) die Statue des Apollo Lykios zu Argos. Bei den im J. 1810 veranstalteten Ausgrabungen am Theater von Argos hat sich sein Name unter einer Statue oder einer Büste gefunden. Doch ist es aus den Berichten nicht klar, ob die Inschrift wirklich *Ἄτταλος Ἀνδραγάθου Ἀθηναῖος*, oder anders lautete: Fauvel Magaz. Encycl. 1811, t. II, n. XVI, p. 142. Giorn. di lett. ital. t. 28, p. 86 Padova 1811; Dodwell tour through Greece II, 217.

Hellas von Athen ward schon früher unter den Künstlern erwähnt, denen nach Vitruv zu ihrem Ruhme nicht die Tüchtigkeit, sondern das Glück gefehlt habe.

Peisias und Lyson. In dem Rathhause der Fünfhundert zu Athen sah Pausanias (I, 3, 5) ein Xoanon des Zeus Bulaeos und einen Apollo von der Hand des Peisias und ein Bild des Demos von Lyson. Letzterer wird von Plinius (34, 91) auch unter den Künstlern genannt, welche Erzstatuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden bildeten.

Telesarchides machte eine vierköpfige Herme, welche an einem Kreuzwege im Kerameikos aufgestellt war: *Ἑρμῆς τετρακέφαλος ἐν Κεραμεικῷ, Τελεσαρχίδου ἔργον, ᾧ ἐπεγέγραπτο·*

Ἑρμῆ τετρακάρηνε, καλὸν Τελεσαρχίδου ἔργον,
πάνθ' ὁρᾷς — —

Eustath. ad Il. Ω, 333, p. 1353, 8 ed. Rom. Phot. Lex. s. v. *Ἑρμῆς τετρακέφαλος*. Ausserdem hat Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 412) darauf 559 aufmerksam gemacht, dass bei den Lexikographen auch ein dreiköpfiger Hermes öfter erwähnt wird: Hesych. s. v. *Ἑρμ. τρικέφ.*; Harpocr. und Etym. Mag. s. v. *Τρικέφ. Ἑρμ.*; Eustath. ad Od. Δ, 450, p. 1504 ed. Rom. und Hesychius gedenkt bei dieser Gelegenheit des vierköpfigen in einer Art, dass man ihn für identisch mit dem dreiköpfigen halten möchte, welcher anderswo als von Patro-

kleides geweiht angeführt wird. Immer aber wird durch diese mir früher nicht bekannten Zeugnisse Telesarchides mindestens in die Zeit des Aristophanes hinaufgerückt, aus dem Hesychius sein Werk citirt.

Charakter der athenischen Kunst in dieser Periode.

Die folgende Untersuchung hat sich vornehmlich auf die erhaltenen Werke der athenischen Künstler dieser Periode zu stützen, welche deshalb hier nochmals kurz im Zusammenhange aufgezählt werden mögen.

Der Heraklestorso des Apollonios;

der farnesische Herakles des Glykon, nebst einer geringeren Wiederholung in Volterra;

ein Satyr von Apollonios in der Egremont'schen Sammlung;

ein Apollo von demselben;

der sogenannte Germanicus von Kleomenes im Louvre;

eine Bronzebüste von Apollonios in Neapel;

die mediceische Venus von Kleomenes;

die Pallas von Antiochos in der Villa Ludovisi;

die Karyatiden des Diogenes im Vatican und im Palazzo Giustiniani (?);

die Karyatide von Kriton und Nikolaos in der Villa Albani;

die Ara mit dem Opfer der Iphigenia von Kleomenes in Florenz;

die Marmorvase aus Gaëta mit der Pflege des Dionysosknaben von Salpion;

die Marmorvase mit bacchischen Figuren von Sosibios in Paris.

Die vorzüglicheren dieser Werke gehören in das letzte Jahrhundert der Republik oder das erste des Kaiserreiches; von den übrigen ist wohl keines jünger als etwa die Zeit des Hadrian oder der Antonine.

Bei einem Rückblick auf den allgemeinen Charakter der athenischen Kunst [560] in früheren Zeiten werden wir leicht bemerken, dass sie denselben auch in dieser späteren Zeit noch nicht völlig eingebüsst hat. Wir finden Bilder von Göttern oder göttergleichen Heroen, selbst ein Portrait in göttlicher Gestaltung, Karyatiden, Altäre und Vasen, welche fast ohne Ausnahme zum Schmucke geweihter Räume bestimmt gewesen zu sein scheinen. So sehr auch bei einzelnen dieser Werke ein Streben nach einer allgemein menschlichen Anmuth hervortreten mag: immer bleibt die Thätigkeit für Zwecke der Religion und in Folge davon die Richtung auf ideale Gestaltung ein charakteristisches Kennzeichen dieser Schule.

Was uns die noch erhaltenen Werke lehren, das findet in den übrigen Nachrichten über attische Kunst, sowohl in Rom, als in Athen selbst und anderwärts, die vollste Bestätigung. Denn was etwa von zahlreichen Ehrenstatuen gemeldet wird, darf auf unser Urtheil keinen bestimmenden Einfluss ausüben: diese Thätigkeit gewährte der Kunst, so zu sagen, das tägliche Brot, nicht aber den Antrieb zu höherem künstlerischen Schaffen; und nicht anders mochte es sich mit den von Plinius ganz summarisch behandelten Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden verhalten. Dagegen beruht gleich am Anfange dieser Periode das hohe Ansehen des Polykles und seiner Umgebung

auf einer Reihe von Götterbildern im Porticus der Octavia; nicht weniger sind in Griechenland selbst seine Söhne Timokles und Timarchides, ferner Eucheir und Eubulides gerade durch ihre Götterbilder bekannt geworden; und, wenn ich richtig vermuthet habe, war auch das Bild des höchsten römischen Gottes, des capitolinischen Juppiter, das Werk des Atheners Apollonios.

Ist sonach die Verwandtschaft der alt- und neu-attischen Kunst im Allgemeinen als eine sichere Thatsache anzunehmen, so bleibt nur zu untersuchen, bis zu welchem Grade sich dieselbe im Einzelnen verfolgen lässt. Es ist schon früher der auffallenden Erscheinung gedacht worden, dass wir von attischen Künstlern während der Periode der Diadochen durchaus keine Nachricht haben; und da wir diesen Mangel doch nicht rein auf Rechnung des Zufalls werden setzen dürfen, so bleibt uns nur die Annahme übrig, dass damals die attische Kunst, wenn sie auch keineswegs gänzlich untergegangen war, doch 561 in ihrer Entwicklung völlig still gestanden habe. Dass nun nach einer Unterbrechung von mehr als einem Jahrhundert die wiedererwachte Regsamkeit an den früher abgerissenen Faden unmittelbar wieder angeknüpft habe, und die neueren Leistungen eine directe Fortsetzung oder eine weitere Ausbildung der früher geltenden Principien darstellen sollten, ist gewiss von vornherein unwahrscheinlich; und die uns noch zugänglichen Quellen leiten uns in der That auch auf einen ganz andern Weg. Ich beginne damit, dass Timokles und Timarchides an einem Bilde der Athene zu Elatea den Schild nach dem der Parthenos des Phidias copirten; sowie, dass bei der Wegführung des praxitelischen Eros aus Thespiae nach Rom die Copie eines Atheners Menodoros an seine Stelle gesetzt wurde. Unter den erhaltenen Werken ist der Herakles des Glykon die Wiederholung eines älteren Typus: der Torso im Vatican, so verschiedenartig sonst auch die Ansichten über seine Restauration sind, wird doch allgemein nicht für eine durchaus originale Erfindung des Apollonios gehalten; der sogenannte Germanicus ist einer Statue des Hermes nachgebildet, die mediceische Venus der knidischen wenigstens verwandt; die Karyatiden des Diogenes sind geradezu Copien derer vom Erechtheum. Auf dem schönen Gefässe des Salpion begegnen wir mehreren Figuren, welche zu den bekanntesten in bacchischen Vorstellungen gehören, und doch in diese gewiss nicht erst aus dem Werke des Salpion aufgenommen sind. Sosibios endlich affectirt in einigen Gestalten sogar den Styl der Kunst vor Phidias. Bei den wenigen noch übrigen Werken ist es vielleicht nur Zufall, wenn wir sie nicht direct auf ältere Muster zurückführen können: durchaus neu und eigenthümlich in der Erfindung erscheinen auch sie nicht.

Sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neu-attische Kunst nicht einen weiteren Fortschritt in der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhnägigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung, wenigstens im höheren Sinne, ist nicht mehr vorhanden. Damit sollen indessen die Künstler der eben betrachteten Werke keineswegs zu blossen Copisten herabgesetzt werden. Sie schlossen sich älteren Vorbildern in der Gesammtidee und ge-562 wöhnlich auch in allen wesentlichen Motiven an, ohne jedoch gänzlich darauf zu verzichten, Einzelnes selbst so weit zu modificiren, dass dadurch der geistige

Ausdruck in seinen feineren Beziehungen nicht unwesentlich verändert wurde. Zum Beweise dieses letzteren Satzes wollen wir hier nur ein einziges Werk einer genaueren Betrachtung unterwerfen, nemlich die mediceische Venus.

Dieselbe weicht in der Stellung der Füsse kaum von der knidischen ab; die Haltung des rechten Armes hat sie mit der troischen (zufolge der Copie des Menophantos), beider Arme mit der capitolinischen u. a. gemein. Aber sie ist nicht nur ganz nackt, wie jene, sondern hat nicht einmal ein Stück Gewand auch nur zur nothdürftigen Umhüllung neben sich in Bereitschaft; und während bei jenen sich stets eine gewisse Befangenheit und Aengstlichkeit, überrascht zu werden, namentlich in der Haltung des Kopfes ausspricht, erscheint bei der mediceischen dadurch, dass der Blick mehr nach der Seite und etwas nach oben und in die Ferne gerichtet ist, jene unbewusste Züchtigkeit bei weitem weniger streng gewahrt: die mediceische ist unter allen genannten diejenige, welche sich am meisten der Reize ihres Körpers bewusst und am wenigsten ängstlich bedacht ist, sie der Betrachtung zu entziehen. So ist also hier der Künstler, obwohl er sich in der Idee des Ganzen an ältere Vorbilder anschloss, durch geringe Veränderungen zu einer gewissen Selbständigkeit der Auffassung gelangt; und wenn auch jener leise Zug von Selbstgefälligkeit keineswegs als ein Fortschritt zu höherer Schönheit gelten darf, so wird doch der dadurch bedingte feine sinnliche Reiz im Alterthume ebensowohl seine Bewunderer gefunden haben, als in der neueren Zeit. Doch will ich keineswegs daraus allein die Anziehung erklären, welche diese Statue stets auf die feinsten Kenner ausgeübt hat. Wir werden dabei vielmehr die Durchführung nicht weniger, als die Erfindung, in Anschlag bringen müssen und zugleich auf die Erörterung der Frage eingehen, ob und bis zu welchem Grade auf diesem Gebiete die neu-attische Kunst ihre Selbständigkeit gewahrt hat.

Die früher angeführten Bildungen der Göttin zeigen sämmtlich eine grössere Fülle der Formen, als die mediceische; sie sind kräftiger in ihrem ganzen Bau und in der Anlage. Eine besondere Sorgfalt ist ferner, namentlich in der capitolinischen, auf die Behandlung der Oberfläche des Körpers gerichtet; die Haut und alle Theile, welche zur Vermittelung der schärferen Uebergänge in den Grundformen dienen, sind mit einer täuschenden Naturwahrheit und Weichheit dargestellt, die uns sogar um die Richtigheit der darunter liegenden Formen unbesorgter sein lässt. In der mediceischen Statue ist die ganze Anlage magerer und zarter; die Grundformen treten daher klarer und offener hervor; und da ein Mangel an Verständniss derselben sich durch eine weichere, vollere Behandlung der äusseren Hülle nicht verdecken liess, so hat auch der Künstler auf die Feinheit und Zartheit der Durchbildung alles Einzelnen seine grösste Sorgfalt verwandt. Dadurch erscheint die Göttin in allen ihren Formen jugendlicher und jungfräulicher, als in den anderen Bildern; und unter diesem Gesichtspunkte liesse sich sogar behaupten, dass der Künstler das Ideal noch um eine Stufe höher, als die früheren, ausgebildet habe. Allein etwas durchaus Neues hat er dennoch nicht geschaffen, und zu schaffen auch wohl kaum beabsichtigt; sondern nur gestrebt, der Uebersättigung, welche durch die Weichheit und Fülle anderer Bildungen entstehen mochte, durch eine subtilere und raffinirtere Zartheit, gewissermassen ein κατατήκειν der Kunst, wie es von Kallimachos heisst,

563

wirksam entgegenzuarbeiten. Dieses Streben kann allerdings durch die besondere Natur der Aufgabe bedingt erscheinen; und ehe wir daher wagen, aus demselben etwas über die allgemeine Geistesrichtung der Zeit oder der Schule des Künstlers zu folgern, wird es nothwendig sein, die besondere Art der Durchführung noch bei anderen Werken der Attiker dieser Periode genauer zu untersuchen.

Unter ihnen nimmt die hervorragendste Stelle der vaticanische Heraklestorso des Apollonios ein, ein Werk, welches durch die Bewunderung Michelangelo's und die begeisterte Lobrede Winckelmann's, man möchte sagen, eine besondere Weihe empfangen hat, so dass es einer Verwahrung gegen den Vorwurf böswilliger Verkleinerungssucht zu bedürfen scheint, wenn ich es mir zur Aufgabe machen muss, diese Bewunderung wesentlich herabzustimmen. Meine Ueberzeugung habe ich schon in der Erörterung über das Wesen der Formenbehandlung bei Phidias (S. 146) kurz ausgesprochen und auch hier werde ich den Vergleich mit den Statuen aus dem Giebel des Parthenon nochmals aufnehmen müssen. Doch wird es vortheilhaft sein, zugleich auf ein anderes Werk 564 zurückzublicken, an welchem sich, freilich in einer wesentlich verschiedenen Richtung, die Meisterschaft der Durchführung auf ihrer höchsten Stufe offenbarte, nemlich auf den Laokoon. Ich habe bei seiner Beurtheilung der besonderen Art der Technik eine Bedeutung beigelegt, über welche vielleicht Mancher noch einen Zweifel hegen möchte. Die Vergleichung mit dem Torso kann in vieler Beziehung zur Rechtfertigung dienen. An diesem Werke finden wir nirgends etwas Gesuchtes; der Künstler hat sich vielmehr absichtlich bestrebt, uns gänzlich zu verbergen, auf welche Weise er dem Marmor seine Form gegeben hat, und die Spuren, welche das besondere Werkzeug zurücklässt, so viel als möglich vertilgt. So werden wir nirgends durch die Technik von der Betrachtung der Form abgezogen; aber eben so wenig vermissen wir sie irgendwo, da sie überall dem Künstler geleistet hat, was er verlangte. Nach jener Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit freilich, welche wir am Laokoon bemerkten, hat er offenbar gar nicht gestrebt, vielleicht weil sie ihm kein so nothwendiges Erforderniss schien, wo bei völliger Ruhe die Wechselwirkung zwischen den einzelnen Theilen ohnehin gering sein musste. Aber auch der Ilissos und der sogenannte Theseus aus dem Giebel des Parthenon sind im Moment völliger Ruhe, noch dazu liegend, dargestellt; und doch giebt es wohl kein Werk, an welchem das Ineinandergreifen aller Theile zu einem der höchsten Lebensentwickelung fähigen Organismus klarer zu Tage träte, als an diesen Werken, ohne dass zu dieser Darstellung äussere Hülfsmittel von besonderer Art in Anspruch genommen wären. Von diesen Werken unterscheidet sich aber der Torso in der Behandlung der Formen eben so sehr, wie vom Laokoon. Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Aengstlichkeit hinsichtlich des Maasses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdiene. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir

bekennen müssen, dass hier nicht immer die eigenthümliche Natur derselben in gleicher Klarheit und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen; sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Uebergänge dennoch jede Form in ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwaschen erscheinen. Eben so ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwickelung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwickelung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig. — Das Verhältniss des Künstlers wird sich hiernach leicht bestimmen lassen. Die ältere Kunst hatte ihm eine Reihe von Musterbildern überliefert, die von Leben und Kraft in vollster Frische durchglüht waren; er strebte, dieselben Verdienste in sein eigenes Werk zu übertragen; aber den alten Formen das alte Leben einzuhauchen war er nicht mehr im Stande. Ihm, wie seiner ganzen Zeit, war das unmittelbare Verständniss der Natur nicht mehr gegeben. Anstatt aber ihm daraus einen Vorwurf zu machen, müssen wir es ihm vielmehr zum Verdienst anrechnen, dass er sich über diese geringere Befähigung keinen Täuschungen hingegeben hat. Gleich entfernt davon, durch Schwulst und Uebertreibung die mangelnde Kraft ersetzen zu wollen, wie davon, durch ein knechtisches Nachahmen aller Einzelnheiten früherer Muster oder auch der Natur seine künstlerische Selbständigkeit zu opfern, hat er mit richtiger Würdigung des Maasses seiner Kräfte sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wiederzugeben, und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniss verschafft hatte. So steht für uns der Torso als ein durchaus abgerundetes und, wir können sogar sagen, vollkommenes Werk da, sofern wir nur nicht ein höheres Verdienst darin suchen, als der Künstler selbst ihm hat beilegen wollen. Wenn wir nun aber die Ansicht Winckelmann's nicht mehr theilen können, der darin überhaupt das Höchste der Kunst zu erblicken glaubte so dürfen wir, denen es vergönnt ist, das Vollkommenere mit eigenen Augen zu schauen, ihm aus seiner Begeisterung keineswegs einen Vorwurf machen, sondern müssen ihn vielmehr bewundern, dass er auch in den Nachklängen einer höheren Schönheit von dieser selbst schon eine Vorahnung gehabt hat.

565

566

Diese Bemerkung findet ihre Anwendung nicht weniger auf das Urtheil

Winckelmann's über eine andere berühmte Heraklesstatue, die hier in Betracht zu ziehen ist, nemlich die farnesische des Glykon. An diesem Werke treten die Eigenthümlichkeiten der Behandlung in so scharfer Weise hervor, dass es nicht nöthig sein wird, ausführlich in die Einzelnheiten derselben einzugehen. Der Künstler hat, was die Natur selbst in ihrer vollsten Entwickelung darbietet, noch überbieten wollen; alle Formen zeigen eine Fülle und Massenhaftigkeit, wie sie wohl nie in der Wirklichkeit zu finden sind. Die Muskeln liegen nach Winckelmann's Ausdrucke „wie gedrungene Hügel"; die Adern treten an mehreren Stellen an die Oberfläche, wie es nur während oder nach einer angestrengten Arbeit oder hoher Erregung der Fall sein kann. Das Ganze wird dadurch schwerfällig, und die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwickelung eher hinderlich als förderlich. Gegen den Vorwurf des Schwulstes und der Uebertreibung, von welchem ich den Künstler nicht gänzlich freisprechen möchte, sucht ihn nun Winckelmann (Kunstgesch. X, 3, 18) sicher zu stellen, indem er ihm eine ideale Auffassung der Art beilegen will, dass die übermenschliche Gewalt des Heros auch durch übermenschliche Formen habe dargestellt werden sollen. Allein dieser Idealbegriff, welcher ein Ueberbieten
567 der Natur auch in ihren vollkommensten Bildungen für möglich hält, darf wohl jetzt als beseitigt betrachtet werden, nachdem wir gerade in den vollendetsten Schöpfungen der griechischen Kunst die reinste und höchste Natur wiedergefunden haben. Wohl mag dem Künstler selbst jener unrichtige Idealbegriff, den Winckelmann ihm beilegt, wirklich vorgeschwebt haben; aber eine Rechtfertigung oder ein Lob dürfen wir darin für ihn jetzt nicht mehr finden, sondern vielmehr daraus schliessen, dass zu einer selbständigen Weiterbildung der Kunst das tiefere Verständniss ihres Wesens und ihrer Gesetze bei dem Künstler des Herakles nicht mehr vorhanden war.

Die noch übrigen Werke stehen selbst den bisher betrachteten im Werthe der Ausführung nach; und es werden daher über sie wenige Bemerkungen genügen. — Dem Satyr des Apollonios giebt Müller das Prädicat vorzüglicher Schönheit: „Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fliessendes und Edles; und den Satyr erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife. Die schönen Beine sind glücklicherweise fast ganz erhalten." Leider fehlt uns zur Würdigung dieses Urtheils ein bestimmter Maassstab. Eine über das Verdienst guter Arbeiten der Kaiserzeit hinausgehende Vortrefflichkeit würde indessen wahrscheinlich in anderen Worten ihren Ausdruck gefunden haben. — Von dem in der Villa Hadrians gefundenen Apollo eines Apollonios sagt Visconti geradezu: er scheine nach dem Werke eines andern gleichnamigen Künstlers copirt zu sein, da der Styl des Bildes eben kein bedeutendes Talent bekunde. — Der sogenannte Germanicus verdient gewiss das Lob einer guten Arbeit römischer Zeit. Aber der mit ihm übereinstimmende ludovisische Hermes z. B. steht ihm kaum in irgend einer Beziehung nach; und beide Statuen sind doch nur gewissenhafte und nicht ohne feinen künstlerischen Sinn durchgeführte Wiederholungen eines Vorbildes aus der besseren Zeit. Eben so tritt die Bronzebüste von Apollonios unter anderen in Herculanum gefundenen Werken keineswegs durch Vorzüge besonderer Art hervor.

Mehr Eigenthümlichkeit verräth in der ganzen Behandlung die Pallas des Antiochos in der Villa Ludovisi, und wenn Winckelmann sie schlecht und plump nennt, so ist er zu diesem verdammenden Urtheile wohl nur durch den heutigen Zustand der Statue verleitet worden. Die angesetzte Nase entstellt das ganze Gesicht in hohem Maasse, und nicht weniger unharmonisch wirkt der moderne Helmbusch. Ferner aber sind an dem kürzeren Uebergewande alle Ränder abgestossen, wodurch die damit zusammenhängenden Gewandpartien ziemlich roh und unbeholfen erscheinen. Gerade diese Beschädigung ist jedoch für den Eindruck des Ganzen um so nachtheiliger, je mehr der Künstler, nach den erhaltenen Theilen zu urtheilen, sein Verdienst besonders in einer äusserst sorgfältigen und präcisen Durchführung des Gewandes gesucht hat. Die Kanten und Brüche sind möglichst scharf angegeben, die einzelnen Falten tief eingeschnitten und eine jede ihrer besonderen Natur gemäss durchgebildet, so dass das Werk in seinen Einzelnheiten sogar vortrefflich genannt werden kann. In der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen verräth sich jedoch bald der Künstler der späteren, d. h. der römischen Zeit. Eben jene Sorgfalt äussert sich zu materiell und zu gleichförmig in allen Theilen, möge denselben eine grössere oder eine geringere Bedeutung gebühren, und beeinträchtigt dadurch wesentlich die Uebersichtlichkeit des Ganzen. Die gleich tiefen und scharfen Einschnitte der Falten verursachen eben so gleichartige Schatten, durch welche die kleineren Partien, welche sich innerhalb der Hauptabtheilungen des Gewandes bilden mussten, in gleichförmige Einzelnheiten aufgelöst werden. So fehlt die reichere Abwechselung, und eine gewisse Eintönigkeit, welche durch den Mangel der Mittelglieder entstehen muss, lässt das Ganze schwerer und weniger anmuthig erscheinen, als es in der ursprünglichen Idee gedacht zu sein scheint. Der Künstler aber hat von der Sorgfalt, welche er auf die Durchführung verwendet hat, nicht nur keinen Gewinn, sondern er verräth uns dadurch, dass er dem künstlerischen Machwerk bereits eine grössere Bedeutung beilegt, als demselben den höheren Forderungen der Kunst gegenüber gebührt. 568

Diogenes, sofern er wirklich der Künstler der Karyatide im Vatican ist, hat seine Stellung zur Kunst besser begriffen. Er hat sich streng an sein Original gehalten, sowohl in der Anlage des Ganzen, als der hauptsächlichsten Einzelnheiten; beansprucht aber keineswegs, dasselbe in allen seinen Vorzügen oder auch nur in irgend einer Beziehung zu überbieten. Dadurch genügt sein Werk dem Zwecke, für welchen es bestimmt war, in der vollständigsten Weise; und die Reinheit, in welcher die ursprüngliche Idee auch aus der Nachbildung hervorleuchtet, lässt uns leicht die weniger detaillirte Ausführung übersehen. Minder günstig wird unser Urtheil ausfallen über die albanische Karyatide von Kriton und Nikolaos (und deren wohl von denselben Künstlern herrührenden Seitenstücke). Schon Winckelmann bemerkte „in den Köpfen eine gewisse kleinliche Süssigkeit nebst stumpfen und rundlichen Theilen, die in höherer Zeit der Kunst, auf welche man vielleicht aus der Form der Buchstaben der Inschrift schliessen könnte, schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten sein würden.“ Dasselbe gilt in gleicher Weise von den Gewändern, ja von den ganzen Figuren. Der Künstler strebte offenbar nach einer gewissen milden Anmuth; aber indem er alle Härten und Schärfen zu mildern suchte, büsste er 569

die auch mit der Anmuth sehr wohl zu vereinbarende, hier noch besonders durch den architektonischen Zweck gebotene Strenge und Präcision ein. Es fehlt darum diesem Werke ein bestimmt ausgeprägter Charakter und damit das höhere künstlerische Verdienst, wenn es auch, indem es sich in der allgemeinen Anlage den Mustern der besseren Zeit anschliesst, den Zwecken einer gefälligen Decoration noch vollständig genügt.

Ueber die stylistischen Eigenthümlichkeiten der Ausführung in den Reliefs des Salpion, Kleomenes und Sosibios geben die Erklärer, indem sie mehr den mythologischen Inhalt der Darstellung ins Auge fassen, keine oder wenigstens für unsere Zwecke nicht genügende Rechenschaft; und bei dem Mangel eigener Anschauung vermag ich diese Lücke nicht auszufüllen. Mehrere andere Monumente, welche wenigstens in der äusseren Form ihnen nahe verwandt scheinen und sicherlich einer ähnlichen Kunstrichtung angehören, zeichnen sich vor der Masse selbst guter römischer Reliefs vortheilhaft aus, sowohl durch die Reinheit der Anlage als durch die anspruchslose Tüchtigkeit der Ausführung. Aber selbst die Besten unter ihnen können sich doch mit den Werken der älteren athenischen Kunst weder in der Frische und dem feinen Gefühle der Modellirung, noch in der strengen Wahrung des Reliefstyls messen, und verrathen schon in der ganzen Behandlung, dass hier der Zweck einer anmuthigen und gefälligen Decorirung zu überwiegen beginnt.

570 Aus allen diesen einzelnen Bemerkungen wird sich jetzt ein allgemeines Resultat leicht ziehen lassen: es gilt von dem formellen Theile der Kunstübung dieser späteren Attiker dasselbe, was wir über ihr poetisch-künstlerisches Schaffen bemerkt haben. Sie befinden sich durchaus in Abhängigkeit von den Leistungen der früheren Zeit; und die ausgezeichnetsten unter ihnen sind noch gerade diejenigen, welche sich dieser Abhängigkeit klar bewusst geworden sind und freiwillig darauf verzichtet haben, sich derselben zu entziehen. Was sie geleistet haben, darf immer als eine vortreffliche Nachblüthe der schönsten Epoche attischer Kunst gelten; und zu einer Zeit, als die Werke der letzteren noch nicht bekannt waren, konnte sie mit vollem Rechte als ein Ersatz betrachtet werden, um das Wesen der attischen Kunst wenigstens nach seinen Grundprincipien und in seinen hauptsächlichsten Vorzügen kennen zu lernen. Die Anstrengungen Einzelner, ihren Werken ein selbständigeres Verdienst zu verleihen, scheinen auf die allgemeine Richtung dieser attischen Kunstschule ohne wesentlichen Einfluss geblieben zu sein, ja haben nicht einmal in den einzelnen Fällen den Erfolg gehabt, etwas eigentlich Neues und Eigenthümliches ans Licht zu fördern. Sie gehen vielmehr nur darauf aus, in bestimmten schon vorhandenen Richtungen die Leistungen der Früheren zu überbieten, das Zarte zarter, das Kräftige kräftiger zu bilden, in der Durchführung allen Einzelnheiten dieselbe Sorgfalt zu widmen u. s. w. Aber gerade diese Versuche zeigen häufig, wie nach und nach das feinere Gefühl immer mehr schwindet und eine rein äusserliche und materielle Auffassung um sich greift. Im zweiten Jahrhundert n. Ch. verlieren wir jede Spur dieser Schule. Es ist möglich, dass sie noch länger ihr Dasein gefristet hat; aber bei dem allgemeinen Verfall kann auch ihr Loos, selbst wenn sie sich vor barocken Ausschweifungen bewahrte, doch nur ein stets wachsendes Siechthum und endlich gänzliche Verflachung gewesen sein.

Kleinasiatische Künstler in Italien.

Die Familie des Agasias.

Das erste Glied dieser Künstlerfamilie, deren Heimath Ephesos war, ist uns nur durch eine ausserhalb Italien gefundene Inschrift bekannt:

Agasias, des Menophilos Sohn, machte in Delos für die dort ansässigen Kaufleute die Ehrenstatue eines römischen Legaten C. Billienus C. f. 571

ΑΓΑΣΙΑΣ ΜΗΝΟΦΙΛΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ
ΑΡΙΣΤΑΝΔΡΟΣ ΣΚΟΠΑ ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΕΝ

C. I. Gr. n. 2285 b. Böckh vermuthet, dass dieser Billienus vielleicht derselbe war, welcher nach Cicero (Brut. 47) sich mit Marius zugleich um das Consulat bewarb und einige Jahre früher, gegen Ol. 165, Legat sein mochte. Bekannter ist ein zweiter

Agasias, Sohn des Dositheos, der Künstler des sogenannten borghesischen Fechters im Museum des Louvre:

ΑΓΑΣΙΑΣ
ΔΩΣΙΘΕΟΥ
ΕΦΕΣΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6132. Clarac Mus. de sculp. pl. 304.[1]) Für die Zeitbestimmung des Künstlers ist zuerst das Imperfectum ἐποίει von Wichtigkeit, da es sich vor der Zeit des römischen Einflusses in Griechenland nicht findet. Damit stimmen auch die Formen des Α und Π überein. Namentlich aber deutet das Φ auf eine spätere Zeit, als die ist, in welche man gewöhnlich Agasias gesetzt hat (nemlich etwa Ol. 150 oder noch früher). Unter den Beispielen, welche Franz (elem. epigr. p. 246) für den Gebrauch dieser Form citirt, ist das älteste C. I. Gr. n. 203, und dieses wird von Böckh (zu n. 202) zwischen Sulla und die Kaiserzeit gesetzt. Die Kaiser aber, von Augustus an, hielten sich vielfach in Antium auf, wo der Fechter gefunden worden ist; und wir dürfen daher die Möglichkeit nicht abweisen, dass auch Agasias erst damals gelebt habe. Keinesfalls aber werden wir über das letzte Jahrhundert der Republik zurückgehen dürfen. Er könnte demnach sehr wohl der Enkel des ersten Agasias, Sohnes des Menophilos, sein. Vielleicht sein Sohn war einer der folgenden Künstler:

Heraklides und Agneios oder Arneios. Ihre Namen finden sich auf dem Stamme neben einer Statue des Pariser Museums, welche als Ares restaurirt, nach ihrem Costüm aber mehr römisch, als griechisch ist: 572

ΗΡΑΚΛΕΙ ΔΗΣ
ΑΓΑΣΙΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ
ΚΑΙ ΑΓ ΝΕΙΟΣ
ΕΠΟΙ ΟΥΝ

C. I. Gr. n. 6152. Clarac Mus. de Louvre pl. 313, f. 1439. Catal. n. 411; Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 165. Letronne (Rev. arch. III, p. 390) leugnet freilich, dass der Name des Agasias überhaupt Platz habe, und möchte lieber

[1]) Eine antike Wiederholung des vaticanischen Discobols (Mus. PCl. III, t. 26), welche nach England versetzt worden ist, wird von Cavaceppi (racc. I, 42) ganz willkürlich dem Agasias beigelegt.

ΑΓΑΥΟΥ oder etwas Aehnliches an seine Stelle setzen. Immer bleibt indessen Heraklides als Künstler der römischen Epoche sicher. Noch schwankender ist der Name des zweiten Künstlers: Letronne liest Agneios und vergleicht Agneius bei Gruter p. 349, 7. Doch ist auch Arneios und Apneios möglich, zwischen welchen Formen Raoul-Rochette sich nicht zu entscheiden wagt.

Archelaos,

Sohn des Apollonios, aus Priene, ist der Künstler des unter dem Namen der Apotheose des Homer bekannten Reliefs im brittischen Museum:

ΑΡΧΕΛΑΟΣ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΕ ΠΡΙΗΝΕΥΣ

Visconti PCl. I am Ende. C. I. Gr. n. 6131, wo die Buchstabenformen gänzlich unrichtig angegeben sind. Ob für die beiden punctirten Jota wirklich Platz vorhanden ist, kann ich nach einem Gypsabgusse nicht entscheiden. — Dieses Relief wurde in den Ruinen von Bovillae zusammen mit der Tabula Iliaca entdeckt, von welcher sich Fragmente verschiedener Wiederholungen auch anderwärts gefunden haben. Die Vergleichung derselben lehrt, dass diese nicht vereinzelt stehen, sondern einem ganzen System ähnlicher mythologischer und historischer Darstellungen angehören. Zu diesen dürfen wir, wie Jahn (Arch. Zeit. 1844, S. 301) bemerkt, auch das Fragment einer unedirten griechischen Marmorchronik rechnen, deren Abfassungszeit in das zweite oder richtiger in das dritte Jahr der Regierung des Tiberius fällt. Gerade in diesem Jahre aber weihete Tiberius zu Bovillae das Heiligthum der gens Julia (Tacit. ann. II, 41), und es ist demnach wahrscheinlich, dass wir die genannten Bildercyclen diesem 573 Kaiser verdanken, welcher „maxime curavit notitiam historiae fabularis, usque ad ineptias atque derisum": Suet. Tib. c. 70. Ihre Anordnung rührt wahrscheinlich von Theodoros her. Lehrs hat nemlich (Rh. Mus. N. F. II, S. 354) auf der Rückseite eines dieser Fragmente in den auf schachbrettartigem Felde vertheilten Buchstaben die Inschrift ΘΕΟΔΩΡΗΟΣΗΙΤΕΧΝΗ erkannt (C. I. Gr. n. 6126), und danach ist die fragmentirte Inschrift der Tabula Iliaca des Capitols:

Ὦ φίλε παῖ, Θεοδ|ώρηον μάθε τάξιν Ὁμήρου,
ὄφρα δαεὶς πάσης μέτρον ἔχῃς σοφίας

gewiss richtig ergänzt worden. Wegen dieser letzten aber möchte ich Theodoros lieber für den disponirenden Grammatiker, als für den ausführenden Künstler halten, in dessen Munde das *μάθε τάξιν* keinen guten Sinn haben würde. Ueber das Mythologische der ilischen Tafel vgl. Welcker kl. Schriften I, S. 181 flgd. Der grössere Zusammenhang dieser Bildwerke, zu welchen ausser den von Welcker S. 182 citirten unter andern auch noch die Darstellung der Schlacht von Arbela gehört (Visconti op. var. III, t. II), verdient zunächst einmal vom philologischen Standpunkte aus gründlicher erörtert zu werden.

Als Sitz einer Kunstschule in der späteren Zeit muss Aphrodisias betrachtet werden. Welche Stadt dieses Namens zu verstehen sei, lässt sich nicht mit voller Gewissheit entscheiden. Die Wahrscheinlichkeit wird aber immer für die berühmteste, die Hauptstadt Kariens, sprechen. Nach Rom kamen von dorther folgende Künstler:

Aristeas und Papias machten die Statuen der beiden Centauren aus

schwarzem Marmor, welche in der Villa des Hadrian bei Tivoli gefunden und jetzt im capitolinischen Museum aufgestellt sind: Foggini Mus. cap. IV, t. 32—33. Die Inschriften sind auf der Plinthe angebracht in einer Weise, dass wir sie auch ohne den Beisatz von ἐποίουν auf Künstler beziehen dürfen, und lauten übereinstimmend auf beiden: ΑΡΙϹΤΕΑϹ·ΚΑΙ·ΠΑΠΙΑϹ ΑΦΡΟΔΕΙϹΕΙϹ C. I. Gr. n. 6140. Die Schriftzüge und der Styl der Sculptur, von welchem weiter unten zu sprechen ist, machen es gleich wahrscheinlich, dass die Künstler ihre Werke für Hadrian selbst arbeiteten.

574 Zenon, Sohn des Attinas, ist zuerst bekannt durch eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, auf deren Gewand beim linken Knie der Name des Künstlers zu lesen ist:

ΖΗΝΩΝ
ΑΤΤΙΝ
ΑΦΡΟΔΕ
ΣΙΕΥΣ
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6151. Die Anlage des ganzen Werkes (natürlich mit Ausnahme des Kopfes) stimmt vollkommen mit der Statue des sog. Marcellus im Capitol überein. Ein zweites Werk des Zeno ist eine bis zur Hälfte bekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift, in welcher er seine Kunst und die Werke rühmt, mit welchen er das Grab für sich, sein Weib und seinen Sohn geschmückt: C. I. Gr. n. 6233.

Θ. Κ.

Πατρὶς ἐμοὶ Ζήνωνι μακαρτάτη ἔστ' Ἀφροδισίας,
πολλὰ δὲ ἄστεα πισ[τὸς] ἐμαῖσι τέχναισι διελθὼν
καὶ τεύξας Ζήνωνι νέῳ προτεθνηκότι παιδὶ
τύμβον, καὶ στήλην καὶ εἰκόνας αὐτὸς ἔγλυψα,
ταῖσιν ἐμαῖς παλάμαισι τεχνασσάμενος κλυτὸν ἔργον,
ἔνθα φίλῃ ἀλόχῳ Κλυ[μέ]νῃ καὶ παιδὶ φίλοισ[ιν
τ]εῦξα τάφον· ζήσας [δὲ ἐ]τῶν κ[εῖ]μαι ἑπτάκι δέκα.
ἐνθάδε[νῦν κε]ίμεσθ' ἅμα οἱ [ψυχὰς ὀ]λέσαντες,
κ[αὶ Κλυμένη]ἄλοχος καὶ [ἐγὼ τρίτος αὐ]τὸς ὑπάρ[χων.

Von seiner Thätigkeit in vielen Städten, deren die Inschrift erwähnt, haben wir wenigstens einen Beweis in einer früher zu Syrakus befindlichen weiblichen Statue, welche mit einem unter der Brust gegürteten feingefältelten Gewande und darüber einem ungegürteten Oberkleide angethan war. Auf ihrer Basis las man:

ΖΗΝΩΝ
ΑΦΡΟΔΕΙϹΙ
ΕΥϹΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 5374. Nach den Schriftzügen, sowie nach dem Style der Sculptur, hat man übereinstimmend angenommen, dass der Künstler wenigstens nicht vor dem zweiten Jahrhundert nach Ch. G. gelebt habe.

575 Unentschieden muss ich lassen, in welchem Verhältnisse zu diesem Zeno der Fl. Zeno in der Inschrift einer fragmentirten Statue zu denken ist, welche sich einst in Rom befand:

ΦΛ·ΖΗΝΩΝ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ
ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΟΣ ΑΦΡΟΔΙΣΙΕΥΣ
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 5899. Es ist sehr zu bezweifeln, dass diese Inschrift richtig copirt ist, und ausserdem lässt es sich nicht ausmachen, ob der Oberpriester auch zu-

gleich Künstler war, oder ob er nur die Aufstellung einer Statue besorgte. Nach διάσημος aber zu interpungiren und Ἀφροδίσιος als Künstlernamen zu corrigiren, wie Franz vorschlägt, ist mindestens eine sehr gewagte Vermuthung.

Menestheus. Sein Name fand sich auf dem Gewandstücke einer früher in Pesaro befindlichen Statue, von welcher nur der eine Fuss erhalten war:

ΜΕΝΕCΘΕΥC
ΜΕΝΕCΘΕωC
ΑΦΡΟΔΙCΙΕΥC
ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6167. Nach den Schriftzügen lässt sich der Künstler blos allgemein in die Kaiserzeit setzen.

Atticianus (nicht Attilianus) ist bekannt durch die Inschrift einer Musenstatue des florentiner Museums aus sehr später Zeit (nach Visconti op. var. I, 94 aus Saec. IV p. Ch.): OPUS ATTICIANIS AFRODISIENIS Mus. Flor. Stat. I, tav. 18. Die Buchstabenformen sind nach einem Stanniolabdrucke revidirt. Ausserdem findet sich der Name fragmentirt ATTICIAI.... auf dem Scrinium neben einer Consularstatue desselben Museums: Mus. Flor. Stat. I, tav. 88, p. 88. —

Von kleinasiatischen Künstlern, welche in Rom arbeiteten, sind noch zu nennen:

Eutyches. Sein Name findet sich auf dem Ehrendenkstein eines Athleten im capitolinischen Museum neben der ganz gewöhnlich gearbeiteten Relieffigur eines Bewaffneten: ЄΥΤΥΧΗC ΒΕΙΘΥΝΟC ΤΕΧΝΕΙ ΤΗC ЄΠΟΙΕΙ C. I. Gr. n. 5923.

Q. Julius Miletus ist vielleicht ein Künstler, da in den auf ihn bezüglichen Inschriften οἱ τεχνεῖται und ein Q. Julius Faentius Alumnus cum artificibus etwas weihen und er selbst dem Serapis μαρμαραρίων τὸ γένος empfiehlt. Er war aus Tripolis in Asien und lebte zur Zeit des Septimius oder Alexander Severus: C. I. Gr. n. 5921; vgl. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 385 sqq.

[Chyrillos: „in monte Caelio in capsula inter rudera aedium proculi":

ΧΥΡΙΛΛΟΣ · ΕΥΦΗΜΟΥ
ΚΥΖΙΚΗΝΟΣ · ΕΠΟΙΟΙ

C. I. Gr. n. 6161. Die Inschrift stammt aus den Papieren des Pirro Ligorio und ist als Machwerk dieses Fälschers schon an der häufig bei ihm und nur bei ihm vorkommenden Form des Imperfectums ἐποίοι erkennbar.

Metrodoros. Auf dem Stamme neben einer Statue, welche man nach dem Stiche eher für einen Apostel Petrus, als für einen Philosophen halten würde, soll sich folgende Inschrift befunden haben: ΜΗΤΡΟΔΩΡΟΥ ΤΟΥ ЄΦЄCΙΟΥ Boissard IV, tab. 123; C. I. Gr. n. 6086. Abgesehen davon, ob wir es hier mit einem Künstler zu thun haben, ist zu bemerken, dass bei Boissard manche Inschriften ähnlicher Art falsch sind.]

Die wenigen ausserhalb Italiens arbeitenden kleinasiatischen Künstler stellen wir am besten später mit dem Rest der griechischen Künstler zusammen.

Charakter der kleinasiatischen Kunst in dieser Periode.

In der Diadochenperiode hatte die Kunst ihren Hauptsitz in Kleinasien; und wenn in der Geschichte der Künstler auch nur Pergamos und Rhodos be-

deutend hervortreten, so haben wir doch hinreichende Spuren einer ausgebreiteteren Kunstübung, und fanden selbst an jenen Orten Künstler aus anderen Städten Kleinasiens beschäftigt. Einzelne derselben scheinen bis nahe an die römische Periode oder noch in deren Beginne gelebt zu haben. Von den Kleinasiaten, welche wir hier aufgezählt haben, gehen aber einige ebenfalls bis auf dieselbe Zeit oder wenigstens in das letzte Jahrhundert der Republik zurück. Wir dürfen daher wohl annehmen, dass die directe Tradition der dortigen Kunstschulen nie völlig unterbrochen war, und müssen aus diesem Grunde um so aufmerksamer 577 darauf achten, ob und wie weit sich ein Zusammenhang oder eine folgerechte Entwickelung der vorigen Periode auch in der jetzigen nachweisen lasse.

Die beste Gelegenheit dazu bietet die Statue des sogenannten borghesischen Fechters von Agasias, dem Sohne des Dositheos aus Ephesos: ein Werk, welches sich uns schon beim ersten Blicke als von nicht gewöhnlicher Art darstellt. Freilich lässt sich über die verschiedenen Beziehungen, welche den Künstler bei der Composition geleitet haben, keineswegs bestimmt urtheilen; denn offenbar ist die Statue nur der Theil eines grösseren Ganzen. Sollte sie aber selbst nur eine Art akademischer Studienfigur sein, so müsste doch auch in diesem Falle dem Künstler eine bestimmte Handlung wenigstens in der Phantasie vorgeschwebt haben. Indessen auf eine bestimmte Benennung kann es gerade bei diesen Untersuchungen weniger ankommen[1]). Das Grundmotiv der ganzen Handlung spricht sich in dem Werke selbst mit hinlänglicher Klarheit aus: ein Krieger befindet sich im Kampfe mit einem Feinde, der ihm von einem höheren Standpunkte aus, wahrscheinlich zu Ross, Widerstand leistet; und durch diesen Vortheil des Gegners bietet die Deckung gegen dessen Schläge nicht geringere Schwierigkeiten, als das Erspähen der Gelegenheit eines wirksamen Angriffs. Die ganze Bildung ist nicht göttlich, aber eben so wenig Portrait, mehr ein Krieger in allgemein idealer Auffassung. Ein pathetisch tragisches Interesse, wie etwa beim Laokoon, wird also hier nicht in Anspruch genommen; und eben so wenig strebt der Künstler nach der erschütternden Wirkung, welche sich in dem Untergange der wildanstürmenden Gallier offenbart. Die geistige Bedeutung geht nicht über die dargestellte Handlung hinaus, welche allerdings Umsicht im Kampfe, aber noch mehr grosse Entfaltung körperlicher Kraft und Gewandtheit erheischt. Wie aber diese Eigenschaften im Leben an die Beobachtung bestimmter Regeln gebunden sind, so mussten sie auch in dem Kunstwerke sich in geregelter Weise äussern. Das Kunstwerk verlangt vor Allem, dass es seinen Schwerpunkt in sich selbst habe, dass alle Bewegungen und alle 578 Massen richtig abgewogen und mit einander ins Gleichgewicht gesetzt seien. Wir können dem Künstler des Fechters das Lob ertheilen, dass er diesen Ansprüchen genügt und sich innerhalb der Grenzen gehalten hat, welche die Kunst vorschreibt und die Griechen fast nie überschritten haben. Wohl aber dürfen wir behaupten, dass er in seinem Streben nach Lebendigkeit und Bewegung so weit gegangen ist, als es nur irgend gestattet war. In diesem Streben ist dem Fechter vielleicht kein Werk verwandter, als der Diskobol des Myron.

---

[1]) Wer daran erinnert, dass Lessing im Laokoon den Namen Chabrias vorgeschlagen hat, der sollte nie vergessen anzuführen, dass Lessing selbst in den antiquarischen Briefen seinen Irrthum erkannt und aufs Glänzendste widerlegt hat.

Blicken wir aber auf die Art der Ausführung, so stehen beide wieder in einem scharfen Gegensatze zu einander. Im Diskobol sind alle Kräfte gesammelt, der ganze Körper ist wie zusammengezogen, um sich im nächsten Moment mit um so grösserer Spannkraft wieder auszudehnen und den Wurf des Diskos zu unterstützen. Im Fechter sind die Füsse so weit auseinandergestellt, als es nur die Möglichkeit eines sicheren Fortschreitens erlaubt; die Arme bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung; der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuss vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während der Fuss rückwärts nach unten ausgedehnt ist. Der Kopf endlich blickt nicht gradaus, sondern scharf nach der Seite und nach oben. So sind alle Glieder des Körpers auf das Höchste ausgespannt und gedehnt; und wie sich der Beschauer in Spannung darüber versetzt sieht, was wohl der nächste Augenblick bringen möge, so erscheint der Kämpfer selbst bereit, durch ein Zusammenziehen des ausgespannten Netzes seiner Kräfte allen Wechselfällen desselbenzu begegnen.

Nachdem wir aus dem Werke selbst im Allgemeinen gesehen haben, in welcher Weise der Künstler seine Aufgabe aufgefasst hat, werden wir nun auch nach den Gründen forschen dürfen, welche ihn zu dieser Auffassung bestimmten, sowie nach den Mitteln, die ihm dabei zu Gebote standen, und dem Erfolge, mit dem er sich ihrer bedient hat. Die Beantwortung dieser Fragen wird aber nicht möglich sein, ohne zugleich das Verhältniss des Künstlers zur früheren Zeit, namentlich aber zu der verwandten kleinasiatisch-rhodischen Kunst in Betracht zu ziehen. Der Laokoon, der farnesische Stier waren Werke, an welchen die Künstler ihre Meisterschaft in der Ueberwindung schwieriger Probleme zu 579 zeigen beabsichtigten. Ein gleiches Streben hat offenbar den Künstler des borghesischen Fechters geleitet. Denn wenn man auch zugeben kann, dass die Aufgabe, ein möglichst gedeckter Angriff gegen einen Reiter, an sich nicht eine durchaus einfache ist, so ist doch eben sowohl zuzugeben, dass der Künstler keineswegs den einfachsten Weg zu ihrer Lösung eingeschlagen hat. Ein höheres geistiges Interesse hat er freilich auch so seinem Gegenstande nicht abzugewinnen gewusst: selbst der Kopf zeigt uns nichts, als die durch den Moment gebotene Spannung des Körpers, die der Beschauer theilt, ohne dass jetzt schon die Gefühle der Furcht oder des Mitleidens bei ihm Raum gewinnen könnten. Dagegen soll unsere Bewunderung erregt werden durch das Aussergewöhnliche und doch Geregelte der ganzen Stellung, die richtige Vertheilung aller Kräfte zwischen dem gewaltigen Vorwärtsdringen, der vorsichtigen Abwehr und der wohl überlegten Vorbereitung zum Angriff, welche allein es möglich macht, dass der Kämpfer mitten in der höchsten Erregung jeder dieser drei Aufgaben gleichzeitig und in gleich hohem Grade gewachsen erscheint. Nicht weniger endlich sucht der Künstler uns durch den Reichthum und die Fülle einzelner Formen in Anspruch zu nehmen. Denn je stärker und complicirter die ganze Bewegung ist, um so mannigfaltigere Kräfte werden auch für dieselbe in Anspruch genommen, und ihr Wirken erscheint daher in einer Fülle von Einzelnheiten auf der Oberfläche des Körpers sichtbar. So liesse sich sogar darüber streiten, welcher Zweck bei dem Künstler der vorwiegende war, ob derjenige, die Handlung in ihrer lebendigen Bewegung und Spannung darzustellen, oder der andere, durch die Handlung das ganze Getriebe des Mecha-

nismus im menschlichen Körper vor unseren Augen auszubreiten. Wie dem auch sei, immer war es die Absicht, in der Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten zu glänzen, welche den Künstler zu der von ihm gewählten Auffassung seines Gegenstandes vorzugsweise bestimmt hat.

Dieses Streben nach Effect, welches wir in ganz gleicher Weise an den rhodischen Künstlern beobachtet haben, stand aber bei diesen im engsten Zusammenhange mit der sonstigen Eigenthümlichkeit ihres künstlerischen Schaffens und Arbeitens. Ihre Werke waren nicht die Erzeugnisse eines einfachen poetischen Gedankens, der, in einem Momente der Begeisterung klar erfasst, sofort 580 in dem Marmor feste Gestalt angenommen hatte; es war vielmehr mit der feinsten und berechnetsten Ueberlegung alles abgewogen, was dem Werke zum Vortheil oder zum Nachtheil gereichen konnte. Die Durchführung des Einzelnen aber beruhte auf einem gründlichen, zuweilen vielleicht sogar einem gelehrten Studium aller Formen des menschlichen Körpers. Es wird nicht nöthig sein, in Betreff des Fechters nochmals auf das Berechnete der Gegensätze in der ganzen Anordnung einzugehen. Wohl aber verdient hier die Eigenthümlichkeit der formellen Behandlung eine aufmerksamere Betrachtung.

Beginnen wir mit der Technik, so bemerken wir am Fechter, ähnlich wie am Laokoon, etwas Gesuchtes, in sofern die Meisselstriche meist nicht durch Feilen und Glätten zu einfacheren Flächen verarbeitet sind[1]. Selten jedoch finden wir die einfachen, langen Striche, welche am Laokoon, so viel wie möglich, von dem einen Ende der Form zum andern ununterbrochen fortgeführt sind und dadurch schon äusserlich eine grosse Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit gewähren. Vielmehr verräth sich in dem häufigeren Absetzen des Meissels eine gewisse Aengstlichkeit und ein Streben, durch vielfaches Nachbessern alle etwaigen Unvollkommenheiten der ersten Anlage so viel, als möglich, zu tilgen. Dies mag zum Theil seinen Grund darin haben, dass dem Künstler die Sicherheit der Hand fehlte, um den Meissel in einem einzigen langen Zuge über die feine Schwingung einer Form hinwegzuführen. Aber eben so sehr kann es veranlasst sein durch den Mangel eines sicheren Bewusstseins dessen, was die Hand erst darstellen soll, den Mangel des natürlichen, unmittelbaren Verständnisses der Form selbst; und in dieser Auffassung muss uns die Betrachtung des Werkes selbst nur bestärken. Denn untersuchen wir die Bildung jeder Form für sich allein, so werden wir die elastische Schwellung und Spannung der Muskeln schon deshalb nur unvollkommen ausgedrückt finden, weil zur Erreichung dieses Vorzuges die Fläche überall von eben so elastischen, fein geschwungenen und nicht gebrochenen Linien umschrieben sein müsste, wie sie nun einmal die vom Künstler angewendete Technik nicht gewährt. Eben 581 so vermissen wir trotz der scharf bezeichneten Begrenzung aller Formen die Feinheit und Sauberkeit in den Umrissen, sowie in den Ansätzen das zarte und allmählige Entstehen und Verschwinden. Namentlich erscheinen einige Adern, welche an die Oberfläche treten, aus diesem Grunde fast wie ausser Zusammenhang und äusserlich aufgeklebt. Aber auch zwischen den meisten Muskeln fehlen die zarteren Verbindungen und Uebergänge; und wenn wir dem

[1] Ich urtheile nach einem Gypsabguss, der allerdings nicht überall zu einer sicheren Entscheidung ausreicht.

Laokoon eine gewisse Trockenheit zum Vorwurfe gemacht haben, weil von den Künstlern diejenigen Theile, welche den Muskeln zur Umhüllung dienen, zu sehr vernachlässigt waren, so gilt dies in noch verstärktem Maasse von dem Fechter, der, wenn das Auge von längerer Beschauung z. B. der Gebilde des Phidias zu ihm zurückkehrt, im ersten Augenblicke wenigstens stark an anatomische Darstellungen erinnert.

Fassen wir jetzt die eben dargelegten Beobachtungen zusammen, so lassen sie sich ohne Schwierigkeit auf eine einzige Ursache zurückführen. Dem Künstler fehlte das feine Gefühl, um aus der Beobachtung des Lebens in seiner Bewegung das der einzelnen Formen, ihr Verhältniss unter einander, die Bedingungen und die Aeusserungen ihres Wirkens zu erkennen. In dem Bewusstsein dieses Mangels suchte er einen Ersatz in einem gründlichen Studium des menschlichen Körpers, namentlich in den Theilen, auf welchen die ganze Bewegung beruht; und bis zu einem gewissen Grade hat ihm auch dieses Studium wirklichen Ersatz gewährt. Man hat in neuerer Zeit den Fechter wohl benutzt, um an ihm die Hauptregeln der Anatomie für Künstler nachzuweisen[1]; und es mag keine Statue weder des Alterthums, noch unserer Zeit zu diesem Zwecke geeigneter sein. Denn nirgends wohl finden wir die einzelnen Formen in solcher Ausführlichkeit dargelegt; wir erkennen deutlich die Grösse, den Umfang, die Lage jedes einzelnen Muskels, und wie er durch die besondere Bewegung seine eigenthümliche Gestalt erhalten hat. Aber diese materielle Richtigkeit kann doch schliesslich nicht allein den Werth des Kunstwerkes bestimmen. Ja, wo 582 sie das höchste Verdienst desselben bildet, kann sie, obwohl an sich ein Lob, in mancher Beziehung sogar zum Tadel gereichen, da sie nicht sowohl zur Bewunderung des Werkes, als des Künstlers und des von ihm dargelegten Wissens auffordert. Dies ist aber nach den bisherigen Bemerkungen in der That bei dem Fechter der Fall; und er schliesst sich gerade in dieser Beziehung den Werken der vorigen Periode nicht weniger eng an, als in Rücksicht auf den in der ganzen Composition gesuchten Effect.

Ist nun, wie ich hoffe, der innere Zusammenhang zwischen den kleinasiatischen Kunstschulen der Diadochen- und der römischen Periode hinlänglich nachgewiesen, so werden nur noch wenige Worte über das Verhältniss ihres gegenseitigen Werthes hinzuzufügen sein. Hierbei macht es sich allerdings als ein grosser Mangel fühlbar, dass wir von der Composition des Ganzen, von dem der Fechter nur einen Theil bildet, keinen genügenden Begriff haben. Denn wenn wir auch bei den Gruppen des Laokoon und des Stiers nicht anders, als beim Fechter, auf das Studirte und Berechnete in Technik und Behandlung der Form und Composition hinweisen mussten, wodurch die Künstler ihre Meisterschaft geltend zu machen sich bestrebten, so waren doch selbst diese Bestrebungen noch immer einem höheren Zwecke untergeordnet, nemlich in ihrer Vereinigung dem dramatischen Pathos der dargestellten Handlung den höchsten und prägnantesten Ausdruck zu leihen. Auf jeden Fall hatten die Künstler zweierlei verstanden, eines Theils die Aufmerksamkeit des Beschauers so scharf auf dieses Pathos hinzulenken, dass alle übrigen Eigenthümlichkeiten

[1]) Jean-Galbert Salvage Anatomie du Gladiateur combattant. Paris 1812. Leider habe ich dieses Buch nicht benutzen können.

aus diesem Grundcharakter wie mit Nothwendigkeit hervorgegangen schienen, anderen Theils, jeden Theil ihrer Aufgabe in dem Sinne und in der Absicht, in welcher sie denselben erfasst hatten, mit einem hohen Grade von Vollkommenheit zu lösen. Gerade in diesen beiden Beziehungen, werden wir nun nach den bisherigen Erörterungen behaupten dürfen, stand der Künstler des Fechters seinen Vorgängern nach. Mag auch sein noch erhaltenes Werk in Verbindung mit anderen Gliedern einer Composition ein höheres geistiges oder poetisches Interesse in Anspruch genommen haben, als in seiner Vereinzelung, immer wird weder die äussere Einheit des Ganzen eine so eng geschlossene gewesen sein, noch die Handlung selbst eine so ergreifende Wirkung auf das Gemüth des Beschauers hervorgebracht haben, wie beim Laokoon oder dem 583 Stier. In dem Ausdrucke des Fechters wenigstens spricht sich kein Gefühl aus, welches über die unmittelbar durch den Kampf in Anspruch genommene Thatkraft hinausginge. Aber selbst in der Darstellung dieses Ausdruckes scheint der Künstler nicht seine hauptsächlichste Aufgabe gesehen zu haben, sondern vielmehr in der Durchführung der Wirkung, welche der Kampf auf den Körper ausübt. Je mehr er aber hier Gelegenheit fand, mit dem ganzen Schatze seiner Studien und Kenntnisse zu glänzen, um so mehr wurde ihm diese Absicht der eigentliche Zweck; und so ist denn in der That das höchste Lob, welches seinem Werke ertheilt werden kann, das einer grossen Meisterschaft in der Durchführung, in derjenigen Richtung der künstlerischen Thätigkeit, welche als das künstlerische Machwerk im weiteren Sinne bezeichnet zu werden pflegt. Selbst hierin jedoch stand er seinen Vorgängern nach, in sofern er diejenige Sicherheit, welche nur ein feines Gefühl oder ein klares Verständniss der Erscheinungen des Lebens in ihrem organischen Zusammenhange verleihen kann, auch durch das fleissigste Studium sich nicht zu erwerben vermochte, und daher die Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, sich dem aufmerksamen Beschauer immer verrathen werden.

Schliesslich mag hier, obwohl es schon aus der ganzen Erörterung an sich hervorgeht, noch ausdrücklich daran erinnert werden, dass die anscheinend vielleicht zu scharfe Beurtheilung dieses Künstlers lediglich im Zusammenhange mit den vollkommneren Erscheinungen der früheren Zeit aufzufassen ist. Ausschliesslich unter seinen Zeitgenossen oder im Verhältniss zu seinen Nachfolgern betrachtet, müsste er uns natürlich in einem ganz anderen Lichte erscheinen; und es würde sich ihm schwerlich ein Anderer an die Seite stellen dürfen, weder in Hinsicht auf sein künstlerisches Wissen, noch in Hinsicht auf die Selbständigkeit in Erfindung und Durchführung. Denken wir z. B. an die athenischen Werke dieser Periode zurück, so überragt sie der Künstler des Fechters sämmtlich darin, dass er sein Werk, wie keiner derselben, sein volles Eigenthum nennen kann; und, während jene durch etwaige Entdeckung einer grösseren Zahl von Originalen der älteren Zeit vielleicht noch einen grossen Theil ihres bisherigen Ansehens einbüssen werden, wird dem Fechter als einem Originale in der Entwickelungsgeschichte der Kunst immer ein bestimmter, 584 relativ sogar bedeutender Platz gesichert bleiben müssen.

Nach dieser langen Erörterung können wir mit wenigen Worten über die Statue hinweggehen, an welcher Herakleides, von dem wir vermutheten, dass

er der Familie des Agasias angehöre, mit einem anderen Künstler gemeinschaftlich arbeitete. Sie gehört der Klasse römischer Portraitfiguren in sogenanntem heroischen Costüm an. Dass ihr in der Durchführung ein besonderes Verdienst zuzuerkennnen sei, finde ich nirgends behauptet, noch hat sie in der ganzen Auffassung irgend etwas, wodurch sie sich vor anderen ihres Gleichen auszeichnet. Am wenigsten finden wir irgend eine Analogie mit dem Werke des durch den Fechter bekannten Agasias. Herakleides und sein Genosse scheinen sich also kaum über die Tüchtigkeit der grösseren Masse namenloser römischer Künstler der besseren Kaiserzeit erhoben zu haben.

Wir gehen deshalb sofort zur Betrachtung eines Werkes über, das in seiner Art nicht weniger eigenthümlich ist, als der Fechter, nemlich des Reliefs der Apotheose Homers von Archelaos aus Priene. Wir vermutheten oben, dass es in den ersten Regierungsjahren des Tiberius entstanden sei. Allein es ist nicht zu leugnen, dass diese Vermuthung ziemlich schwankender Natur ist, und sie würde aufgegeben werden müssen, sobald etwa Gründe, welche sich aus dem Charakter des Werkes ableiten liessen, mit ihr in Widerspruch träten. Leider ist in den verschiedenen Erörterungen, welche dasselbe in neueren Zeiten hervorgerufen hat[1]), die kunstgeschichtliche Frage unberücksichtigt geblieben, oder wenigstens über sie kein neues Licht verbreitet worden. Es galt vielmehr, den poetischen Inhalt der Composition zu untersuchen, und die Beziehungen festzustellen, unter welchen der Künstler die einzelnen Figuren und Figurenreihen zu einander geordnet hat. Freilich ist auch darin noch kein fester Abschluss erreicht worden, was sich leicht aus der Unsicherheit erklärt, welche über den Namen des zweiten, ausser Homer in diesem Relief gefeierten Dichters herrscht. Hier können natürlich diese Erörterungen nicht im Einzelnen verfolgt 585 oder weitergeführt werden, vielmehr kommt es zunächst nur darauf an, zu erforschen, in welchem Geiste der Künstler seine Aufgabe überhaupt aufgefasst und behandelt hat. Unsere Aufmerksamkeit wird sich dabei vornehmlich auf die untere Abtheilung der Composition richten müssen: denn in der oberen, der Zusammenstellung der Musen unter dem Schutze ihres Erzeugers Zeus und und der Führung ihres Gebieters Apollo, behandelte er ein Thema, bei welchem wenigstens möglicher Weise ältere Vorbilder ihren Einfluss ausgeübt haben könnten. Die Scene der Apotheose erinnert zwar ebenfalls lebhaft an die Weise griechischer Votivreliefs; aber schon bei einer ganz äusserlichen Betrachtung muss es uns eine sehr auffallende Erscheinung sein, dass es der Künstler für nöthig erachtet hat, den einzelnen Figuren ihre Namen beizuschreiben. In der Kindheit der Kunst erklärt sich ein solcher Gebrauch leicht aus einem naiven Streben nach Verdeutlichung. Je fester aber die Kunst ihre eigne Sprache ausbildet, um so überflüssiger werden ähnliche Auskunftsmittel; und in der guten Zeit der griechischen Kunst werden sich in der Sculptur wenigstens nur selten Beispiele derselben nachweisen lassen. Ihr Wiederauftreten in einer Epoche der schon schwindenden Blüthe hat daher sicherlich seinen bestimmten Grund; und in unserem Falle ist derselbe kein anderer, als dass die Composition der

[1]) E. Braun Bull. dell' Inst. 1844, supplem. Ders. die Apotheose des Homer in galvanoplastischer Nachbildung. Leipzig 1848. L. Schmidt in den Ann. dell' Inst. 1849, p. 119 sqq.

Apotheose ohne die beigeschriebenen Namen selbst von einem Griechen nicht würde verstanden worden sein. Denn unter den Figuren ist kaum eine, welche in früherer Zeit durch die Kunst eine typische Ausbildung erhalten hätte; ja von den meisten können wir sagen, dass sie einer solchen überhaupt nicht fähig sind; es sei denn, dass man dafür eine rein allegorische Darstellungsweise gelten lassen wollte, welche sich mit gewissen conventionellen Zeichen begnügt. Wir haben es hier nicht mit wirklichen Personen oder mit göttlichen Wesen zu thun, denen eine bestimmte Persönlichkeit beigelegt wird, sondern mit Begriffen mehr oder weniger abstracter Art, die als solche verkörpert erscheinen sollen. Wenn nun der Künstler diese Auffassung einer rein mythologischen Behandlung seiner Aufgabe vorzog, so konnte dies seinen Grund darin haben, dass er absichtlich von der bisher den Griechen eigenthümlichen Weise abweichen wollte, oder es fehlte ihm die freie poetische Schöpfergabe, und er suchte dieselbe durch reflectirendes Denken zu ersetzen. Auf jeden Fall ist es 586 nicht die reine plastische Erscheinung der Gestalten, welche uns in seinem Werke anzieht, sondern der Sinn, welchen er denselben hat beilegen wollen, der uns aber ohne die Inschriften schwerlich klar geworden sein würde. Es liegt im Wesen dieser reflectirenden und philosophirenden Richtung, dass sie nach Begriffen scheidet und erst nachher diese einzelnen Begriffe wieder zu grösseren Einheiten zusammenfasst. So erscheint der unvergängliche, überall hin verbreitete Ruhm des Homer durch zwei Personen, *Χρόνος* und *Οἰκουμένη*, vertreten. Was sich auf der Grundlage homerischer Poesie aus der Behandlung der Sage entwickelt hatte, huldigt ihm hier in den Gestalten der *Ἱστορία*, *Ποίησις*, *Τραγῳδία* und *Κωμῳδία*; wozu uns die Betrachtung der Natur der Dinge führen soll, das naht sich ihm als *Ἀρετή*, *Μνήμη*, *Πίστις* und *Σοφία*. Dennoch ist der göttliche Sänger nicht selbt ein Gott: über ihm stehen die Musen, die Töchter des Zeus und Begleiterinnen des Apollo. Nur die Gaben, mit welchen diese Himmlischen ihn ausgestattet, gewähren ihm unsterblichen Ruhm; aber er empfängt ihn nicht als einer ihres Gleichen, sondern als ihr Vertreter auf Erden.

In allen diesen Beziehungen, deren viele noch unerforscht in dem Werke liegen mögen, verräth sich sicherlich ein feiner Sinn; allein dennoch fühlen wir nicht das Walten einer freien Poesie, sondern den mit Ueberlegung ordnenden, nach gewissen Gesichtspunkten gliedernden und zusammensetzenden Geist des Künstlers; und mehr als unsere Phantasie wird jedenfalls, indem wir diese Beziehungen verfolgen, unser Denkvermögen in Anspruch genommen. Leider sind wir für jetzt nicht im Stande, aus dem bisher Gesagten bestimmte historische Folgerungen abzuleiten, da über die Anwendung des Symbolischen bei den Griechen und seine Umwandlung in die vollständige Allegorie noch keine zusammenhängenden Untersuchungen im Einzelnen vorliegen, allgemeine Behauptungen aber, wie etwa, dass die Auffassung der Apotheose durchaus dem Geiste der alexandrinischen gelehrten Epoche entspreche, nur geringen Werth haben können.

Eben so wenig finden wir, wenn wir jetzt das Werk unter künstlerischem Gesichtspunkte betrachten, den Boden weit genug geebnet, um die nöthigen Untersuchungen zu einem gewissen Abschlusse bringen zu können. Wir ver- 587 missen namentlich eine Geschichte des Reliefs bei den Griechen, welche uns auch nur die einfachsten Fragen über diesen Theil der Kunst klar und bestimmt

beantwortete. So muss uns beim ersten Blicke die Eigenthümlichkeit der Anordnung gleichsam in mehreren Stockwerken gar sehr auffallen. Aehnlich mag die ältere Malerei verfahren sein; und Aehnliches finden wir auch in den Vasenmalereien des ausgebildetsten Styls. Aus der früheren Zeit der Sculptur dagegen wüsste ich nicht, was sich unserem Relief an die Seite setzen liesse. Vergleichungen bieten erst die Prachtcameen und Silbergefässe mit Darstellungen aus der Geschichte des Augustus und seiner Familie; und diese würden allerdings die vorgeschlagene Zeitbestimmung unseres Reliefs vortrefflich bestätigen. Dass aber diese Compositionsweise doch nicht schon etwas früher in Aufnahme gekommen sein könne, dürfen wir ohne vorgängige genaue Untersuchung der uns noch zugänglichen Thatsachen nicht behaupten.

Gehen wir jetzt näher auf den Styl ein. Die Reliefs der guten griechischen Zeit halten es als Regel fest, dass die Figuren nicht nur auf eine ebene Grundfläche gleichmässig aufgesetzt werden, sondern dass mit dieser parallel eine obere Fläche gedacht werden muss, über welche auch bei der heftigsten Bewegung kein Theil einer dargestellten Figur herausragen darf. Selbst die fast rund ausgearbeiteten Figuren auf den Metopen der Tempel folgen diesem Gesetze. Finden wir aber ausnahmsweise, wie bei dem gewöhnlich als Kampf des Polydeukes und Lynkeus bezeichneten Relief der Villa Albani, dass die Grundfläche durchaus uneben gehalten ist, so zeigt sich gerade darin, welchen Werth man auf die Ruhe in der oberen Fläche legte, indem man es vorzog, diejenigen Theile, welche stärker hervortreten sollten, lieber durch Vertiefung als durch Erhöhung zu heben. Das Werk des Archelaos ist nun freilich von der ungebundenen Weise der römischen Reliefs, welche zuweilen mehr nach malerischen, als nach plastischen Principien angeordnet sind, noch weit entfernt; aber eben so entfernt ist es von der strengen Regel der älteren Kunst. Ich will hier nicht von der Unebenheit des Grundes sprechen, da diese zum grössten Theil auf Rechnung der besonderen Natur des Gegenstandes gesetzt 588 werden kann. Eben so wenig soll das Streben geläugnet werden, den Figuren im Allgemeinen ein gleich hohes Relief zu geben. Aber von einer Berücksichtigung einer einheitlichen oberen Fläche zeigt sich eigentlich keine Spur. Ja es scheint sogar dem Künstler überhaupt das Verständniss für dasjenige gefehlt zu haben, was, streng genommen, erst das Wesen des Reliefs ausmacht. Man möchte sagen: die älteren Künstler dachten sich ihre Figuren von vorn herein im Style des Reliefs; sie fühlten, dass eine naturgemässe Rundung wie statuarische Bildung sie erheischt, durch die Forderungen des Reliefs geradezu ausgeschlossen ist; dass nicht das Relief nach den Bewegungen der Figuren, sondern die Darstellung der Bewegungen nach den Gesetzen des Reliefs gestaltet werden müsse. In der Apotheose bemerken wir dagegen überall ein Bestreben, sich diesen Forderungen zu entziehen. Die einzelnen Figuren sind mit einer deutlichen Absichtlichkeit so angeordnet, dass keiner ihrer Theile über die im Allgemeinen angenommene Höhe herauszutreten überhaupt nöthig hat. Meist hat sie der Künstler mit der ganzen Breite der Brust nach aussen gewendet, um nur das sonst nothwendige Zusammendrängen und Verkürzen derselben zu vermeiden. In allen Theilen aber sind die Figuren so rund ausgearbeitet, wie rein statuarische Werke, so dass man nur den durch die Grundfläche abge-

schnittenen Theil zu ergänzen nöthig hätte, um sie einzeln als Statuetten aufstellen zu können.

Diese Bemerkung mag uns jetzt weiter leiten zur Betrachtung der Composition der einzelnen Figuren; und hier werden wir noch einen bestimmteren Grund für die vom Künstler gewählte Darstellungsweise finden. Ich will dabei keinen Nachdruck auf die Figur des Dichters neben der Grotte Apollos legen: sie soll offenbar eine Statue darstellen, und wahrscheinlich eine bestimmt gegebene. Um so mehr Beachtung verdient aber die Apollo zunächst stehende Muse, Polyhymnia, welche geradezu eine Copie einer bekannten Statue ist, deren Original oder vorzüglichste Replik sich im Museum von Berlin findet. Eben so erinnert Apollo stark an bekannte Kitharoedenstatuen; und in vielen der übrigen Figuren glauben wir häufig mehr oder minder bedeutende Reminiscenzen aus statuarischen Werken zu erkennen, wenn wir auch bei der Lückenhaftigkeit unserer Kenntnisse nicht überall das zu Grunde liegende Original nachzuweisen 589 im Stande sind. Wir dürfen also annehmen, dass der Künstler in der Erfindung der einzelnen Figuren keineswegs selbständig verfuhr, sondern namentlich in der Darstellung der Musen aus statuarischen Vorbildern den möglichsten Nutzen zu ziehen bestrebt war, während in der Scene der Apotheose die zahlreichen Votivreliefs ihm überall Hülfe gewähren mussten. Daneben lässt sich freilich das Streben nicht verkennen, diese einzelnen von anderwärts entlehnten Glieder unter einander in Verbindung zu setzen, zu einer Einheit zu verschmelzen und eine gewisse Harmonie unter ihnen herzustellen. Aber auch hier zeigt sich der Mangel an freier Erfindungsgabe nur von neuem wieder. In der neueren Kunstgeschichte ist die Stellung der meisten Figuren bei Perugino wegen ihrer ewigen Wiederkehr gewissermassen berüchtigt. In dem Relief des Archelaos finden wir ein ähnliches Nachschleppen des einen Fusses in einer ganzen Reihe von Figuren. Das einseitige Streben, die ganze Breite der Brust zu zeigen, ward schon früher berührt. Indem so allerdings, wenigstens scheinbar, eine grössere Freiheit für die Bewegung der Arme gewonnen wurde, verlor jedoch eben dadurch das Relief in stylistischer Beziehung viel von der nothwendigen Ruhe, und es zeigte sich das Bedürfniss, dieselbe durch strengere Anordnung der unteren Partien der Figuren einigermassen wieder herzustellen. Das gewählte Auskunftsmittel ist wiederum ein einseitiges und manierirtes: fast bei allen stehenden Figuren fällt das Gewand von der Mitte des Leibes in langen geraden Falten herab und setzt sich vor den Füssen auf der vorderen Kante des Bodens in einer schweren Masse auf, als sollte dieselbe den Figuren zur Stütze dienen und sie in dem Relief feststellen. Es wird nicht nöthig sein, noch genauer auf Einzelnheiten der Behandlung einzugehen. Ein aufmerksamer Beobachter wird sich leicht selbst überzeugen können, dass neben vielen eben so vortrefflich angelegten, als durchgeführten Partien sich wiederum andere finden, in denen sich ein Mangel an feinem Gefühl, eine gewisse Aengstlichkeit, ein nicht immer erfolgreiches Suchen nach Reinheit und Eleganz der Formen verräth. Täuscht mich der Gypsabguss nicht, welcher mir zu Gebote steht, so nähert sich auch die technische Behandlung derjenigen des borghesischen Fechters, welche wir ja aus ähnlichen Ursachen herleiten zu müssen glaubten.

Ueberblicken wir jetzt noch einmal die bisherigen Beobachtungen, so ist 590

allerdings darunter keine von der Art, dass sie für sich allein genügte, dem Künstler eine feste Stelle in der Entwickelungsgeschichte der Kunst anzuweisen. Indessen deuten sie alle in gleicher Weise auf eine verhältnissmässig späte Zeit, mindestens auf die Periode nach Alexander. Mit dem Ueberwiegen gelehrter Studien in derselben würde sich jene litterarisch-philosophische Auffassung der Apotheose des Homer allerdings leicht in Einklang bringen lassen. Doch wird einer Seits diese Geistesrichtung durch die Herrschaft der Römer keineswegs so plötzlich abgeschnitten, dass nicht auch unter der letzteren eine Composition, wie die unseres Reliefs, entstanden sein könnte. Anderer Seits steht dasselbe in den mehr künstlerischen Beziehungen, in der Erfindung und Durchführung des Einzelnen, keineswegs so hoch, wie wir es von der Meisterschaft der Diadochenperiode in der Beherrschung aller Mittel der künstlerischen Darstellung erwarten durften. Führen daher äussere Umstände uns auf einen Zusammenhang der Apotheose mit der Tabula Iliaca und einem ganzen Cyclus von Darstellungen, die auf umfassenden und gelehrten mythologischen, historischen und litteraturgeschichtlichen Studien beruhen, so werden wir gewiss diese Umstände nicht von vornherein als reine Zufälligkeiten von der Hand weisen, sondern als den Schlüssel anerkennen dürfen, der uns ein in jeder Beziehung befriedigendes Verständniss eröffnet. — Als ein Werk aus den ersten Regierungsjahren des Tiberius und von der Hand eines kleinasiatischen Künstlers gewährt uns nun die Apotheose eine schöne Ergänzung dessen, was wir aus der Betrachtung des borghesischen Fechters über die noch aus der vorigen Periode herüberragende Entwickelung der kleinasiatischen Kunst geschlossen haben. Unser Relief kann freilich seinem Gegenstande nach nicht auf ein dramatisches Interesse Anspruch machen; und ohne eine lebhaft bewegte Handlung müssen auch die Figuren durchgängig in Haltung und Bewegung ruhig erscheinen. Dagegen ist in allen übrigen Beziehungen wenigstens das Streben dem der früheren Periode durchaus verwandt. Die ganze Composition beruht auf feiner und berechneter Ueberlegung; sie ist reich an feinen Bezügen sowohl zwischen den einzelnen Figuren, als zwischen den Gruppen und grösseren Gliederungen. Die 591 Durchführung verräth einen hohen Grad von Sorgfalt und Studium, und wenige Reliefs bieten uns eine so grosse Fülle von einzelnen Schönheiten. Freilich müssen wir dessen ungeachtet durchweg ein Schwinden der Kräfte anerkennen, namentlich in rein künstlerischer Hinsicht. Denn wenn auch schon früher ein reflectirendes Denken die ursprüngliche künstlerische Phantasie zu überwiegen anfing, so äusserte dasselbe seinen Einfluss doch mehr bei der Durchbildung, als bei der ersten Conception der Idee, während in der Apotheose schon diese selbst auf einer, man möchte sagen, philosophischen Grundanschauung beruht, welche nicht in künstlerischen Formen denkt, sondern zu ihren Gedanken erst diese Formen suchen muss. Eben so erkannten wir in der Erfindung des Einzelnen, wie in der gesammten Durchführung und Ausarbeitung schon in der Diadochenzeit mehr ein gründliches Studium, als eine feinfühlende Beobachtung. Aber dieses Studium ging doch überall auf die Natur zurück und bezweckte eine gründliche Erforschung sowohl ihrer eigenen, als der künstlerischen Gesetze. Indem dagegen der Künstler der Apotheose eine Menge von Einzelnheiten aus früheren Werken geradezu herübernimmt, bekennt er damit, dass ihm zu dem

Verständniss der Natur in ihren reichen, aber ewig wechselnden Erscheinungen bereits die nöthige Befähigung mangelte; und dass dies in der That der Fall war, bestätigt sich uns denn auch theils durch die zu häufige Wiederkehr bestimmter einzelner Formen und Motive, welche an Manier grenzt, theils durch vielfache Spuren der Unsicherheit in der Behandlung des Einzelnen. Betrachten wir indessen schliesslich das Werk in der Gesammtheit aller seiner Vorzüge und Mängel, so leuchtet selbst aus den Mängeln ein Verdienst hervor, welches in gewisser Beziehung immer als das höchste gelten muss: das Verdienst der Selbständigkeit. Wohl mag es noch gleichzeitig mit Archelaos Künstler gegeben haben, welche im engen Anschlusse an die besten Muster der älteren Zeit alle die im Einzelnen gerügten Mängel vermieden haben, deren Werke bei der Reinheit der ursprünglichen Anlage durch eine grosse Freiheit und Leichtigkeit der Behandlung zu einer grösseren Abrundung und Vollendung gediehen scheinen. Aber diese Künstler sind doch immer, wenn auch im besten Sinne, Copisten und Nachahmer, denen die höchste, nemlich die geistige Schönheit ihres Werkes 592 nicht als Eigenthum gehört. An dem Relief der Apotheose gewährt es dagegen bei längerer Betrachtung einen besonderen Reiz, den Künstler in seinem Streben und Ringen mit Schwierigkeiten zu beobachten, und den Gründen nachzugehen, welche ihn in der Anlage und Ausführung aller Einzelnheiten geleitet haben. Bei einem solchen Studium des Werkes aber, welches dem des Künstlers selbst verwandt ist, vermögen wir schliesslich aus den Fehlern nicht weniger, als aus den Verdiensten, noch reiche Belehrung zu schöpfen.

Bei dem Zusammenhange, welchen wir zwischen der Apotheose, der Tabula Iliaca und den mit dieser verwandten Werken angenommen haben, würde es keineswegs unangemessen erscheinen können, wenn wir auch über diese hier ausführlich handelten, selbst wenn der Theodoros, von dessen τέχνη die Rede ist, nicht der Künstler, sondern nur der Grammatiker war, welcher die Disposition dieser Werke angegeben hatte. Es würden sich dabei noch manche Analogien mit der Apotheose herausstellen: sowohl äusserlich in der Anordnung in übereinanderstehenden Feldern, als hinsichtlich der geistigen Auffassung: so z. B. darin, dass der Ruhm Alexanders, der Schild mit der Schlacht bei Arbela, von den Figuren Europa's und Asiens getragen wird, gerade wie die Zeit und die bewohnte Erde den Ruhm Homers bezeugen. Lehrreich würde namentlich auch eine genaue Untersuchung darüber sein, in wie weit, und unter welchen Modificationen in der Darstellung der einzelnen Scenen schon vorhandene Compositionen aufgenommen worden sind. Auf jeden Fall haben jedoch diese Monumente eine höhere Wichtigkeit vom Standpunkte der Litteratur-, als von dem der Kunstgeschichte; und es wird daher vortheilhafter sein, litterarische Erörterungen im grösseren Zusammenhange, als sie bis jetzt gegeben sind, abzuwarten, und erst dann auf ihrer Grundlage die Untersuchung der künstlerischen Fragen wieder aufzunehmen.

Das nächste Jahrhundert, wie es uns überhaupt die dürftigsten Nachrichten über die Künstler bietet, giebt uns auch über die weitere Entwickelung der kleinasiatischen Kunst keinen directen Aufschluss. Erst aus der Zeit Hadrians sind uns einige Werke erhalten, welche auf die Existenz einer Kunstschule in Aphrodisias hindeuten, der Hauptstadt von Karien, wie wir oben vermutheten.

593 Wir nennen an erster Stelle die Kentauren des capitolinischen Museums von Aristeas und Papias. Von diesen Statuen kommen auch sonst mehrfache Wiederholungen vor, so in Paris aus der borghesischen Sammlung, im Vatican, endlich Fragmente von wenigstens zwei Exemplaren, die vor einigen Jahren bei Albano gefunden wurden. Der Werth der Ausführung ist sehr verschieden; aber die Vergleichung lehrt, dass allen ein vorzügliches Original zu Grunde liegt. Der Grundcharakter des Kentauren, des an ein rauhes Leben im Walde gewöhnten Menschen, ist vortrefflich erfasst und in allen Formen festgehalten, während zugleich doch auch die durch die Handlung gegebene Stimmung ihren bestimmten Ausdruck gefunden hat. Dem älteren von Beiden sind von einem Eros oder bacchischen Dämon (welcher in dem pariser Exemplar erhalten ist) die Hände auf den Rücken gebunden; er ist wehrlos gemacht, und seine sonstige Wildheit erscheint zu schwermüthiger Trauer umgestimmt. Aber wie die Fessel nicht hindert, in seinem Körper die volle natürliche Kraft zu erkennen, so schimmert auch durch die augenblickliche Melancholie die angeborene Wildheit überall durch. Der jüngere jubelt und höhnt das Geschick seines Genossen, ohne zu bedenken, dass Gleiches ihm selbst bevorsteht; und wir glauben schon in seinem Jubel die Ungefügigkeit und Unbändigkeit zu erkennen, die sich seiner im Gegensatz zu der schwermüthigen Resignation des älteren bemächtigen wird, sobald das Geschick ihn ereilt. Ein so rein durchgebildeter Typus, eine so fein in ihren Gegensätzen abgewogene und abgerundete Handlung ist sicherlich nicht erst in der hadrianischen Zeit erfunden worden. Dagegen liesse sich wohl die Frage aufwerfen, ob Aristeas und Papias die Erfinder des Originals oder nur die Verfertiger der capitolinischen Copie waren. Für die letztere Annahme spricht zuerst, dass gerade aus dieser späteren Zeit noch einige andere Künstler aus Aphrodisias bekannt sind. Sodann aber sind die capitolinischen Statuen nicht Copien gewöhnlicher Art, sondern mit grosser Prätension ausgeführt, welche die Namensaufschrift auch der Copisten erklärlich erscheinen lässt. Sie wollten, wo möglich, in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen; oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, auch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem
594 ersten Stoffe eigenthümlich sind. Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partien des Haupthaares), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehen gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn gerade durch sie verräth sich der Mangel an allem feineren Gefühle und höherem Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander. Die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stossend sich gewissermassen brechen, mochten, in Bronze durch feine Cisellirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welche einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich, als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen;

diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordnetsten Zweig der künstlerischen Thätigkeit, und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken. So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter.

Von den Werken ihres Landsmannes Zeno kenne ich die syrakusanische weibliche Gewandfigur nicht einmal durch eine Abbildung. Die Herme des Vaticans ist ohne ein besonderes und eigenthümliches Verdienst. Die Statue der Villa Ludovisi stimmt, wie bereits bemerkt wurde, in der Anlage mit dem Marcellus des Capitols überein, und unterscheidet sich, wie diese, von den römischen Togafiguren vortheilhaft durch die leichtere, mehr dem Griechischen sich annähernde Gewandung. Aber gerade dieses Verdienst gebührt der Erfindung, und dem Zeno bleibt daher nur der Anspruch auf das Lob einer hinlänglichen Gewandtheit in der Handhabung der technischen Mittel. Selbst diese aber erscheint Visconti (op. var. I, p. 93) nicht gross genug, um Zeno für gleichzeitig mit Aristeas und Papias zu halten; sondern er setzt ihn etwa ein halbes Jahrhundert später.

Die Werke des Atticianus und Eutyches sind durchaus unbedeutend; und sie haben für uns nur in sofern Werth, als sie uns zeigen, bis in wie späte Zeit kleinasiatische Bildhauer oder Marmorarbeiter nach Rom wanderten. 595

Die Grundzüge der ganzen Entwickelung dieser Schule bis an das Ende ergeben sich sonach aus den wenigen erhaltenen Monumenten mit solcher Deutlichkeit, dass es kaum nöthig ist, sie nochmals kurz zusammenzufassen. Der ganze Gang ist durchaus naturgemäss. Die einst bis auf das höchste gespannten Kräfte fangen an zu erlahmen. Zuerst schwindet die poetische Schöpferkraft; aber es bleibt die übrige künstlerische Meisterschaft. Auch diese verliert immer mehr ihre höheren Eigenschaften, bis sie zu technischer Bravour herabsinkt und endlich die Kunst in handwerksmässigem Betriebe ihr Ende erreicht.

Einzelne Künstler von eigenthümlicher Richtung.

Pasiteles und seine Nachfolger.

Der Name des Pasiteles ist früher vielfältig mit dem des Praxiteles verwechselt worden. Die darauf bezüglichen Erörterungen zu wiederholen, ist indessen nicht nöthig, da bereits Sillig (Amalth. III, S. 293 flgd.) Ordnung geschafft hat, und seine Ansichten durch die später gefundene Bamberger Handschrift des Plinius fast durchgängig bestätigt worden sind. — Das Vaterland des Künstlers war Grossgriechenland, und, wie ausdrücklich bemerkt wird, erhielt er, wahrscheinlich noch als Knabe, das römische Bürgerrecht, als es (87 v. Chr. G.) den dortigen Städten allgemein ertheilt ward (Plin. 36, 40). Der Ort seiner Thätigkeit war Rom, wie unter Anderem ein von Plinius berichtetes Lebensereigniss zeigt. Als Pasiteles nemlich bei den Navalien, wo wilde Thiere aus Africa zu sehen waren, einen Löwen nach dem Leben cisellirte, brach ein Panther aus seinem Käfig aus, und der Künstler gerieth dabei in nicht geringe Lebensgefahr. Seine Hauptthätigkeit fällt nach Plinius (33, 156) in die Zeit des Pompeius. Doch lebte er vielleicht noch 33 v. Chr. G., als der Porticus des Metellus in Folge der Neubauten unter Augustus den Namen der Octavia

erhielt (Dio Cass. 49, 43). Zwar bieten an der Stelle des Plinius (36, 35), wo von Werken des Künstlers im Tempel der Juno innerhalb dieses Porticus die 596 Rede ist, die besten Handschriften den Namen des Praxiteles dar. Allein unter den übrigen dort angeführten Werken lässt sich keines nachweisen, welches älter wäre, als die Zeit des Metellus; und ferner war „die Statue des Juppiter aus Elfenbein im Tempel des Metellus, wo man nach dem Marsfelde geht“ (Pl. 36, 40), also doch wahrscheinlich dem Juppitertempel im Porticus der Octavia, sicher ein Werk des Pasiteles, was für seine Thätigkeit auch in dem benachbarten Tempel zu sprechen scheint. Er soll nach Plinius viele Werke gemacht haben, aber nur zwei werden namentlich angeführt, nemlich ausser dem genannten Juppiter eine in Silber cisellirte Arbeit: der Schauspieler Roscius als Kind von einer Schlange umwunden, in welchem Ereigniss man ein Vorzeichen seiner späteren Berühmtheit erkennen wollte (Cic. de divin. I, 36). Trotz dieser spärlichen Nachrichten haben wir jedoch allen Grund, Pasiteles für einen der berühmtesten und bedeutendsten Künstler seiner Zeit zu halten; sowohl wegen seiner Vielseitigkeit (denn er arbeitete in Marmor, in Elfenbein, in Silber, in Erz), als namentlich wegen seiner Studien. Plinius nemlich führt (35, 156) aus Varro an: Pasiteles habe die Plastik, d. h. die Arbeit in Thon, die Mutter der Caelatur, der Erz- und Marmorbildnerei genannt, und obwohl er in allen diesen Kunstzweigen ausgezeichnet gewesen, habe er nie etwas ausgeführt, ohne es vorher in Thon zu bilden. Diesem, ein tiefes Studium verrathenden Verfahren schloss sich sodann ergänzend die historische Betrachtung älterer Werke an. Er schrieb fünf Bücher über ausgezeichnete Kunstwerke, welche Plinius seiner Quellenangabe zufolge im 33—36sten Buche benutzte. Welcher Art nun aber die seinen Werken eigenthümlichen Verdienste waren, wird nirgends ausgesprochen; und wir können darüber nur eine Vermuthung durch einen Rückschluss von den Werken seiner Schule aufstellen.

Stephanos nemlich nennt sich auf einer athletischen Statue der Villa Albani einen Schüler des Pasiteles: ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΣΙΤΕΛΟΥΣ
ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΕΙ

C. I. Gr. n. 6169; schlecht abgebildet bei Marini Iscr. Alb. p. 173. Diese Figur gehört keineswegs zu denen, welche eine hohe geniale Begabung ihres Urhebers voraussetzen lassen. Vielmehr möchte man auf sie die Bezeichnung einer aka- 597 demischen Studienfigur anwenden, bei welcher dem Künstler der Gedanke vorschwebte, eine Art Musterfigur, etwa in der Weise des polykletischen Kanon, aufzustellen. Die Haltung ist durchaus streng und gemessen, wenig bewegt und, wie es scheint, gerade darauf berechnet, den ganzen Körper in seinen einfachen und normalen Verhältnissen zu zeigen. Die Behandlung der Oberfläche ist fern von üppiger Weichheit und Fülle; vielmehr liesse sich ihr eine gewisse Trockenheit und Magerkeit zum Vorwurfe machen, die aus einem zu ängstlichen Streben nach Correctheit hervorgegangen sein kann. Endlich muss noch besonders die Kleinheit des Kopfes im Verhältniss zum Körper auffallen. Alle diese einzelnen Erscheinungen lassen sich vielleicht am einfachsten auf folgende Weise erklären: die strengen Regeln des polykletischen Kanon waren durch Lysipp verdrängt worden, der ein grösseres Streben nach Anmuth und Eleganz der äusseren Erscheinung in die Kunst einführte. Aber indem dadurch

seine Gestalten zugleich ein mehr individuelles Gepräge erhielten, konnten sie nicht so allgemein gültige Musterbilder werden, als die auf einem festgeschlossenen System beruhenden Werke des Polyklet; ja ihr Beispiel mochte sogar zuweilen verderblich wirken. So ergab sich für die Späteren das Bedürfniss, wiederum eine strenge Richtschnur zu erhalten, welche, auf die Normen Polyklets gestützt, doch auch von der Schlankheit lysippischer Proportionen das Mögliche rette. Dass es dem Stephanos gelungen sei, eine solche mustergültige Verschmelzung beider Systeme zu Stande zu bringen, wage ich nicht zu behaupten; doch glaube ich in seinem Werke das Streben danach zu erkennen, und namentlich in dem Verhältnisse des Kopfes die Spuren des einen, in der kräftigen Anlage der Brust die Spuren des anderen Systemes zu entdecken. Seine Absicht aber scheint der Künstler wenigstens in sofern erreicht zu haben, als sein Werk wirklich für ein Muster gegolten haben muss: die Villa Albani allein bewahrt noch zwei ziemlich strenge Copien aus dem Alterthume. Sollte aber etwa die Statue mit der Inschrift für zu unbedeutend oder zu unvollkommen in der Ausführung erachtet werden, um für das Originalwerk des Stephanos zu gelten, so würden dadurch die obigen Bemerkungen keineswegs umgestossen werden, da sie nur auf die allgemeinsten Charakterzüge des Werkes gegründet sind, welche auch in der Copie nicht leicht verwischt werden können; und unsere Meinung von dem Werth des Künstlers müsste dadurch nur gehoben werden. — Da wir keinen andern Künstler des Namens Stephanos kennen, so werden wir diesem, dem Schüler des Pasiteles, die Marmorstatuen der Appiaden im Besitze des Asinius Pollio (Plin. 36, 33) beilegen müssen, zumal da in dessen Sammlung auch andere Werke der späteren Zeit sich befanden. Vielleicht waren sie der Darstellung der appischen Quellnymphe an einem Brunnen auf dem Forum des Caesar verwandt (vgl. Jacobi myth. Wörterb. unter Appias). 598

Noch um ein Glied weiter vermögen wir die Schule des Pasiteles zu verfolgen:

Menelaos bezeichnet sich als Schüler des Stephanos auf einer Marmorgruppe der Villa Ludovisi:

ΜΕΝΕ
ΛΑΟΣ
ΣΤΕΦΑ
ΝΟΥ
ΜΑΘΗ
ΤΗΣ
ΕΠΟΙ
ΕΙ

C. I. Gr. n. 6166. Wir erblicken in derselben eine weibliche Figur mittleren Alters in zutraulichem Gespräche mit einem noch nicht vollständig herangewachsenen Jünglinge. Von Erklärungsversuchen giebt es eine ganze Menge: um von den gänzlich unhaltbaren zu schweigen, welche römische Namen vorschlagen, erwähne ich: Elektra und Orestes, Penelope und Telemachos, Aethra und Theseus. Für jede dieser Benennungen lassen sich gewisse Gründe aufführen, aber keine ist so schlagend, dass sie die anderen nothwendig ausschlösse und uns zu ihrer Annahme zwänge. Am meisten haben wir bei diesem Schwanken gewiss unsere eigene Unwissenheit anzuklagen; einen kleinen Theil der Schuld dürfen wir aber auch dem Künstler beimessen, in sofern er eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebe-

vollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn, oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat, einem Verhältnisse, dem vom rein menschlichen Standpunkte zur Schönheit sicherlich nichts gebricht, das aber dennoch nur zu 599 einem Genrebilde, nicht zu einer historischen Darstellung ausreicht. Nichts desto weniger nimmt diese Gruppe unter den in Rom befindlichen Kunstwerken eine bedeutende Stelle ein, da sie sich den vielen, wenn auch noch so vorzüglichen römischen Copien griechischer Vorbilder gegenüber selbst dem ungeübteren Blicke leicht als eine Originalschöpfung offenbart. Freilich fehlt die Frische, Lebendigkeit und Weichheit der Modellirung, welche in den Werken der besten Zeit uns das vorhergegangene Studium gänzlich vergessen und das Kunstwerk wie unmittelbar aus der Natur in Stein verkörpert erscheinen lässt. Eben so wenig finden wir ein Prunken mit technischer Meisterschaft und gelehrtem Wissen, wie wir es in den Werken der kleinasiatischen Kunst bemerkt haben. Wir erkennen vielmehr, wie der Künstler namentlich in den Gewändern jede einzelne Partie sich für seine besonderen Zwecke zurechtgelegt hat; ja an einigen Stellen glaubt man noch Spuren einer Zubereitung des Modelles wahrzunehmen, welches der Künstler zuerst sorgfältig in Thon nachgeahmt haben muss, um es erst dann in den Marmor zu übertragen. Die Ausführung selber ist frei von jeder Nachlässigkeit, entbehrt aber freilich auch der Leichtigkeit, welche sich da zeigt, wo der Künstler seines Stoffes gänzlich Herr ist und vielleicht absichtlich manches Nebenwerk der Hauptsache, dem Eindrucke des Ganzen, opfert. Hier ist vielmehr der Grad der Vollendung überall ein gleichmässiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei einem gewissenhaften Studium und bei einer verständigen Benutzung des Modells auch ohne eine besondere Bravour zu erreichen vermag.

So können uns die beiden Werke des Stephanos und Menelaos wenigstens annäherungsweise einen Begriff von dem geben, was Pasiteles, der Meister dieser Schule, überhaupt erstrebte. Während die gleichzeitigen Attiker immer mehr das Heil der Kunst nur noch in einem möglichst engen Anschliessen an die älteren Muster oder geradezu in deren Nachahmung sahen, die Kleinasiaten dagegen ihr künstlerisches Wissen und ihre Meisterschaft in der Lösung schwieriger Probleme zu zeigen zwar auch jetzt noch, aber doch schon mit bei weitem geringerem Erfolge, als in der früheren Periode, versuchten, scheint Pasiteles auf nichts Geringeres ausgegangen zu sein, als auf eine selbständige Regene- 600 ration der Kunst auf der Grundlage sorgfältiger Studien der Natur und dessen, was früher geleistet war. Er erkannte die Nothwendigkeit, zur Natur als dem Urquell aller Kunst immer von Neuem zurückzukehren, nicht um sie in dem Kunstwerke sklavisch nachzuahmen oder diese Nachahmung zum Hauptzweck zu erheben, sondern um an ihr zu lernen. Um aber bei dem steten Wechsel ihrer Erscheinungen eine Richtschnur zu gewinnen, nach welcher die Natur überhaupt für die Zwecke der Kunst zu benützen sei, wendete er sich mit Eifer dem Studium der älteren Kunst zu. An ihr konnte sich der Sinn bilden und läutern und zu einem ähnlichen Adel der Auffassung emporarbeiten, wie er sich überall in ihren Werken ausspricht. Es ist begreiflich, wenn auf diesem Wege nicht Werke von einer hohen Genialität entstanden; aber es ward wenigstens der Ausartung und der gänzlichen Verflachung eine wirksame Schutzwehr ent-

gegengesetzt. Leider sind wir nicht im Stande, eine grössere Zahl von erhaltenen Werken nach äusseren Zeugnissen der Schule des Pasiteles beizulegen. Doch werden einem Auge, welches sich die Eigenthümlichkeiten, namentlich der Gruppe des Menelaos, recht scharf eingeprägt hat, nicht selten Werke begegnen, welche in ihrer ganzen Behandlung eine grosse Aehnlichkeit mit ihr verrathen und, ohne auf einen glänzenden Effect Anspruch zu machen, doch durch das sichtbare Streben nach Reinheit und Selbständigkeit vor der Masse auch guter Copien sich vortheilhaft auszeichnen. Für die weitere Entwickelung der Kunst in Rom war es auf jeden Fall von hoher Bedeutung, dass sich durch diese Schule eine wesentlich neue, mit keiner früheren in unmittelbarem Zusammenhange stehende Richtung Bahn brach.

Dass diese Erscheinung nicht vereinzelt stand, sondern in dem ganzen Geiste der Zeit begründet sein musste, werden uns die Nachrichten über den folgenden Künstler, einen Zeitgenossen des Pasiteles, lehren.

Arkesilaos.

Die Zeit seiner Thätigkeit wird genau dadurch bestimmt, dass er für den von Caesar 46 v. Ch. G. geweihten Tempel der Venus Genetrix das Bild der Göttin machte, welches wegen der Eile des Caesar schon vor der Vollendung (vielleicht im Modell) aufgestellt und geweiht ward. Ein zweites Götterbild, das der Felicitas, welches der dem Künstler befreundete L. Lucullus für 60,000 Sestertien bei ihm bestellt hatte, blieb wegen des Todes Beider unvollendet: Plin. 35, 156. Da der bekanntere Lucull schon 56 v. Ch. G. nicht mehr lebte (Cic. de harusp. resp. c. 9. Vellei. II, 49), so kann wohl nur sein Sohn gemeint sein, welcher im Jahre 42 bei Philippi fiel, wenn wir auch nicht bestimmt wissen, ob er den Vornamen Lucius hatte. Ein Werk aus Marmor befand sich im Besitze des Varro: eine Löwin und geflügelte Amoren, die mit ihr spielen, indem einige sie gefesselt halten, andere sie aus einem Horne zu trinken zwingen, noch andere ihr Socken anlegen: alles aus einem Marmorblocke: Plin. 36, 41. Wahrscheinlich sind ihm auch die Kentauren, welche Nymphen trugen, beizulegen, die Plinius (36, 33) als im Besitze des Asinius Pollio befindlich anführt. Denn dass hier die Handschriften auf die Namensform Arcesilas führen, ist gewiss kein hinlänglicher Grund, einen zweiten Künstler anzunehmen; und dass Plinius die Werke im Besitz des Pollio und des Varro nicht an einer einzigen Stelle nennt, erklärt sich leicht aus der lockeren Anordnung seiner Excerpte gerade am Ende des Abschnittes über die Marmorbildner.

601

Sein Ruhm beruhte nach Varro vornehmlich auf der Vortrefflichkeit seiner Modelle; und dieselben sollen von den Künstlern selbst oft um einen höheren Preis angekauft worden sein, als fertige Werke Anderer. Für das Gypsmodell eines Krater liess er sich z. B. von dem Ritter Octavius ein Talent bezahlen: Plin. 35, 155—156. Nur von einem einzigen Werke dürfen wir noch jetzt Nachbildungen zu besitzen vermuthen, sofern die als Genetrix bezeichnete Venus auf einer Münze der Sabina (Müll. u. Oest. Denkm. a. K. II, 24, fig. 266) auf das Original des Arkesilaos zurückzuführen ist. Die mehrfachen Wiederholungen in Marmor (z. B. fig. 263 in Paris; andere im Vatican, in der Villa Borghese) zeigen wenigstens so viel, dass dieser Typus, dessen vorzüglichste Eigenthümlichkeit in einem dünnen, sich eng an den Körper anschliessenden Gewande

besteht, in Rom zu einer grossen Berühmtheit gelangt war. Die Studien des Arkesilaos würden sich demnach besonders auf eine grosse Feinheit und Sauberkeit der Durchführung gerichtet haben, während in der ganzen Anlage sich mehr eine gesuchte Eleganz, als ein hoher Ernst und Strenge der Auffassung offenbart.

602 Einer ganz anderen Richtung der Kunst muss der folgende Künstler angehört haben:

Coponius machte die Statuen von vierzehn Nationen, welche bei dem Theater des Pompejus aufgestellt waren, wie Plinius aus Varro berichtet (36, 41; vgl. Suet. Nero 46). Man hat bezweifeln wollen, dass diese Statuen für Pompejus gemacht seien, da der Porticus ad nationes bei dessen Theater nach Servius (ad Aen. VIII, 721) erst von Augustus erbaut sei. Doch hat diese Nachricht ihren Grund wohl nur in der Restauration pompejanischer Bauten durch Augustus nach einer Feuersbrunst. Vierzehn Nationen aber sind es gerade, über welche Pompejus nach Plutarch (Pomp. 45) triumphirte; und wir begegnen also hier zuerst den Statuen besiegter Barbarenvölker, wie sie als eines der eigenthümlichsten Erzeugnisse echt römischer Kunst noch zu Trajans Zeit in hoher Vortrefflichkeit gebildet wurden. Wir dürfen daher auch nicht übersehen, dass es gerade ein Römer ist, welcher solche Barbarenstatuen arbeitet. Am meisten geeignet, uns von dem Geiste dieser pompejanischen Werke eine klare Vorstellung zu geben, ist vielleicht die von Göttling Thusnelda genannte Statue, welche natürlich durch diese Bemerkung nicht für ein Werk des Coponius erklärt werden soll.

Durch kolossale Bildwerke sind aus der römischen Epoche zwei Künstler bekannt:

Decius. „Auf dem Capitol werden zwei kolossale Köpfe (aus Erz) bewundert, welche der Consul P. Lentulus geweiht hatte: der eine ein Werk des Chares, der andere des Decius, welcher durch die Vergleichung in so weit besiegt wird, dass er als keineswegs vorzüglicher Künstler erscheint": Plin. 34, 44. Die letzten Worte stehen nach den Handschriften fest, und improbabilis „ein keineswegs unlobenswerther Künstler" zu lesen, wie man vorgeschlagen hat, ist kein Grund, da ein römischer Künstler, auch abgesehen vom Geiste der Darstellung, selbst in Hinsicht der Technik des Erzgusses schwerlich mit einem Meister, wie Chares, wetteifern durfte. Bewundert, wie es am Anfange heisst, konnte sein Werk trotzdem werden, wenn auch nicht wegen der künstlerischen Vollendung, doch wegen seiner Kolossalität. Die Erwähnung des Lentulus macht eine Zeitbestimmung möglich: denn schwerlich ist ein anderer als P. Lentulus

603 Spinther gemeint, welcher 697 d. St. Consul war und in den Besitz eines Werkes des Chares durch seine politische Thätigkeit in Rhodos gelangen konnte; vgl. Orelli Onom. Cic. s. v. Lentulus Spinther.

Zenodoros, der Künstler des neronischen Kolosses, des grössten im ganzen Alterthume, ist einzig aus Plinius (34, 45 sqq.) bekannt: „Alle Statuen der kolossalen Art besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodor: nachdem er einen Mercur für den gallischen Staat der Arverner um den Lohn von 400,000 Sestertien für zehn Jahre gemacht, und dort von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, ward er nach Rom von Nero berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloss von 110 Fuss Länge machte, welcher jetzt nach Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des

Sonnengottes geweiht ist. Wir bewunderten in der Werkstatt die ausgezeichnete Aehnlichkeit nicht nur im Thon, sondern schon in den ganz kleinen Stäbchen, welche das Erste bei der Anlage des Werkes waren (die Grundlage des Modells bildeten). An dieser Statue erkannte man, dass die Kunde des Erzgusses untergegangen war, obwohl Nero bereit war, Gold und Silber herzugeben, und Zenodor in der Kenntniss des Bildens (Modellirens) und Cisellirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des Kalamis cisellirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Caesar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, dass man kaum irgend einen Unterschied in der Kunst bemerkte. Um wie viel bedeutender also Zenodor war, um so mehr erkennt man den Verfall in der Kunst der Erzbehandlung."

Die übrigen Künstler in Griechenland.

Demetrios, Sohn des Demetrios, machte in Sparta die Ehrenstatue einer römischen Magistratsperson, Paulinus, so wie ein Relief, welches ein spartanisches Mädchen weihte. Sein Name lautet in der Inschrift der ersteren (C. I. Gr. n. 1330):

ΔΗΜΗΤΡΙΟC
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΕΠΟΙΕΙ

auf dem zweiten Werke (n. 1409): 604

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΙΟΥ 3ΓΛΥΦΗ

d. i. Δημητρίου [τ[οῦ Δημητρίου γλυφή.

Aurelius Nicephorus. Sein Name findet sich auf der fragmentirten Inschrift einer Ehrenstatue in Sparta; C. I. Gr. n. 1402:

ΑΥ̅Ρ ΝΕΙΚΗΦΟΡΟΥ3 ΕΠΟΙΕΙ

d. i. Αὐρ. Νεικηφόρο[ς] Νεικηφόρου ἐποίει.

[Hephaestos wird von Welcker (Rh. Mus. N. F. VI, S. 383) für einen Künstler gehalten, indem er in der Inschrift einer Basis von Epidauros ΑΦΑΙΣΤΟΥ||ΤΧ die letzten Buchstaben als Sigle für τέχνη nimmt. Die Zweifel, welche sich dagegen erheben lassen, werden dadurch verstärkt, dass Pouqueville anstatt ΤΧ die Lesart ΧΑΙΡΕ bietet, Villoison ΤΧ ganz weglässt: C. I. Gr. n. 1179.]

Thrason, aus Pellene, machte ein von Flavius Athenagoras der Aphrodite geweihtes Geschenk, sofern wir mit Recht am Ende der darauf bezüglichen Inschrift ἐποίησεν ergänzen:

ΦΛΑΒΙΟC
ΑΘΗΝΑΓΟ
ΡΑC ΙΕΡΕΥ
CΑΦΡΟΔΙ
ΤΗCΑΝ
ΕΘΗΚΕΝ
ΘΡΑCΩΝ
ΠΕΛΛΗΝΕΥC

C. I. Gr. n. 1823. Die Inschrift stammt aus Buthroton in Epirus, und scheint nicht älter als das zweite Jahrhundert n. Chr.

Unter den athenischen Künstlern haben wir schon einige angeführt, welche

verschiedene in Delos nach Ol. 152 aufgestellte Werke arbeiteten. Zu derselben Klasse gehören ausser dem Ephesier Agasias, von welchem schon die Rede gewesen ist, auch die zwei folgenden Künstler. Den einen nannte man früher:

Lysippos, Sohn des Lysippos aus einer der Herakleia genannten Städte, und legte ihm eine dem Apollo geweihte Ehrenstatue bei, indem man annahm, dass in der Inschrift: ΑΠΟΛΛΩΝΙ ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΟΣ

605 ΕΠΟΙΕΙ der Anfang fehle (Villoison Mém. de l'Acad. t. XLVII, p. 296). Letronne (Ann. dell' Inst. 1845, p. 275) hat jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass *Ἡράκλειος* nicht das Adjectivum des Städtenamens Heraklea sein könne, und daher Lysipp für den Weihenden zu halten, der Künstler aber Herakleios zu nennen sei. Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 345) setzt die Inschrift in die römische Epoche.

Aristandros, Sohn des Skopas aus Paros. In der Inschrift einer in Delos errichteten Ehrenstatue des Billienus, welcher nach Böckh etwa Ol. 161 Legat in Griechenland sein mochte, ist als der Künstler Agasias, Sohn des Menophilos, aus Ephesos genannt, ausserdem aber heisst es noch:

ΑΡΙΣΤΑΝΔΡΟΣ ΣΚΟΠΑ ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΕΝ

C. I. Gr. n. 2285 b. Man hat daher gesagt, Aristandros sei ein Künstler, welcher die Statue des Billienus restaurirt habe. Vielleicht heisst aber *ἐπεσκεύασεν* nur, dass er die Aufstellung besorgte, was noch wahrscheinlicher dadurch wird, dass dieses Verbum im Aorist gesetzt ist, während *ἐποίει* beim Namen des Künstlers im Imperfectum steht. Dass er Parier, nicht Delier war, steht dieser Auslegung nicht entgegen; denn nicht die Delier, sondern *οἱ ἐν Δήλῳ ἐργαζόμενοι* errichteten die Statue. Ausserdem erscheint es wenig wahrscheinlich, das man in dieser späten Zeit, wo man mit den Ehrenstatuen oft sehr rücksichtslos verfuhr, sich um eine Restauration sollte bekümmert haben. — Aehnliches wie von Aristandros gilt vielleicht von

Lysanias, dessen Name auf einer Inschrift von Chios in Verbindung mit *κατεσκεύασε* vorkommt:

ΛΙ(Ι.Υ)ΣΑΝΙΑΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ
ΤοΝ ΔΙοΝΥΣΟΝ ΚΑΤΕΣΚΕΥΑΣΕ

C. I. Gr. n. 6162.

Antiphanes, Sohn des Thrasonides aus Paros, bekannt durch eine in Melos gefundene, jetzt im Museum zu Berlin aufgestellte Statue des Hermes mit folgender Inschrift:

ΑΝΤΙΦΑΝΗΣ
ΘΡΑΣΩΝΙΔΟΥ
ΠΑΡΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 2435. Nach Gerhard's Urtheil (Berlins ant. Bildw. S. 75. Nr. 100) ist sie eine gute Arbeit der Kaiserzeit.

Alexandros, Sohn des Menides, aus Antiochia. Sein Name findet sich

606 fragmentirt auf einer zu Melos gefundenen Plinthe einer Statue, welche zu der bekannten melischen Aphrodite im Pariser Museum gehört haben soll:

..ΑΝΔΡΟΣ ΜΗΝΙΔΟΥ
ΑΝΤΙΟΧΕΥΣ ΑΠΟ ΜΑΙΑΝΔΡΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ

C. I. Gr. n. 2435 b. Den Schriftzügen nach kann die Inschrift kaum älter, als der Beginn der Kaiserzeit sein, in welche wir ein so vorzügliches Werk, wie

die melische Aphrodite, zu setzen kaum wagen dürfen. Da nun die Plinthe von der Statue abgesondert gefunden ist, so verdient es jedenfalls eine nochmalige bis ins Einzelnste eingehende Untersuchung, ob es nothwendig ist, sie mit der Statue zu verbinden.

Archidamos, Sohn des Nikomachos, bekannt aus der Inschrift einer grossen Basis zu Halikarnass:

ΤΙΒΕΡΙΟΥ ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΑΙ ΔΡΟΥΣΟΥ
ΚΑΙΣΑΡΟΣ ΙΟΥΛΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΟΣ
ΑΡΧΙΔΑΜΟΣ ΝΙΚΟΜΑΧΟΥ ΕΠΟΙΗΣΕΝ

C. I. Gr. n. 2657. Nach Böckh waren die dargestellten Personen der 757 d. St. von Augustus adoptirte Ti. Julius Caesar und Drusus Julius Caesar, des Tiberius Sohn, welche hier in nicht gewöhnlicher Weise Julier genannt werden, weil das Monument vielleicht im Jahre der Adoption errichtet ward.

[Pyrrhon. Neben der Inschrift einer Ehrenstatue aus der Zeit des Augustus zu Ephesos finden sich in senkrechter Richtung die Worte: ΠΥΡΡΩΝ ΕΚΑΤΟ ΚΛΕΟΥ, von welchen Böckh (C. I. Gr. n. 2987) vermuthet, dass sie sich auf den Künstler der Statue beziehen möchten, was indessen sehr zweifelhaft ist. Die ungriechische Form des zweiten Namens emendirt Letronne (Ann. dell Inst. 1845, p. 258) in Ἑκατοκλέου für Ἑκατοκλέους.]

Anaximenes, Sohn des Eurystratos aus Milet, machte die Statue, welche Quintilius Pyrrhus seinem Freunde Q. Caecilius Rufinus, Proconsul von Kreta und Kyrene, zu Gortys in Kreta errichtete. Denn wenn auch nach ΑΝΑΞΙΜΕΝΗϹ ЄΥΓΥϹΤΡΑΤΟΝ ΜΙΛΗϹΙΟϹ (so lautet die fehlerhafte Abschrift) das Wort ἐποίησε fehlt, so ist doch am Ende der Inschrift kaum etwas anderes als der Künstlername zu erwarten: C. I. Gr. n. 2588. Böckh setzt sie etwa in die Zeit der Antonine.

Artemas, Sohn des Demetrios, aus Milet, ist der Künstler eines Reliefs der Grimani'schen Sammlung in Venedig: Rinck im Kunstbl. 1828, n. 43, welches ich jetzt nicht nachlesen kann. 607

Apollonios. Zu einem nicht näher bekannten, vom Künstler selbst geweihten Werke gehört die folgende nicht eben genau copirte Inschrift:

ΑΠΟΛΛΟΝΟΣ ΑΙΝΕΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΠΟΙΟΣ
ΕΠΑΓΓΕΙΛΑΜΕΝΟΣ ΑΝΕΘΗΚΕΝ
ΑΡΗΣ ΤΟΙ ΔΗΜΟΙ

C. I. Gr. n. 3166. Nach Böckh's Vermuthung stammt sie aus Smyrna.

Sosigenes. In einer vaticanischen Handschrift (n. 5250), welche Notizen über eine im 15ten Jahrhundert nach Griechenland unternommene Reise enthält, wird als in Kyzikos befindlich folgende Inschrift angeführt:

ΣΩΣΙΓΕΝΗΣ ΕΥΚΡΑΤΟΥΣ
ΕΠΟΙΗΣΕΝ

Aesopos. Das Kunstwerk, auf welches sich die vielbesprochene archaistische Inschrift von Sigea bezieht, wahrscheinlich eine Statue des Phanodikos, war ein Werk des Aesopos und seiner Brüder: C. I. Gr. n. 8; cf. addend. p. 869 sqq.

Bulos. Die Nachricht von diesem Künstler steht in engem Zusammenhange mit den Streitigkeiten über das Grab des Homer auf Ios und die dort von Pasch van Krienen angeblich gemachten Entdeckungen, von denen besonders Welcker (kl. Schr. III, S. 284 flgd.) ausführlich gehandelt hat. Die von

Ross (Inselreisen III, S. 152—54) wiedergefundene Inschrift mit dem Namen des Bulos scheint in das zweite Jahrhundert n. Ch. G. zu gehören. Nehmen wir aber mit Ross an, dass man damals das alte Grab des Homer restaurirte, so kann Bulos entweder damals gelebt haben, oder sein Name wurde ebenfalls mit anderen älteren Inschriften erneuert.

Eine passende Vergleichung hierzu bietet uns die Nachricht über

Tynnichos bei Procop (de bello goth. IV, 22). Von ihm war zu Geraistos ein steinernes Schiff errichtet, an der Stelle, wo früher ein ähnliches Weihgeschenk des Agamemnon gestanden haben sollte:

608 *Τύννιχος ἐποίει Ἀρτέμιδι Βολοσίᾳ.*
Νῆα μέλαιναν ἱδρύσατο τῇδ' Ἀγαμέμνων
Ἑλλήνων στρατιῆς σῆμα πλοϊζομένων.

Das Imperfectum *ἐποίει* und die Form *πλοϊζομένων* statt der älteren *πλωϊζομένων* deuten auf die römische Zeit. Das Hinzufügen des Namens der Gottheit zu *ἐποίει* scheint zu beweisen, dass es sich hier nicht von der Verfertigung, sondern von der Weihung eines Geschenkes handelt.

Hiero aus Kibyra hat eine traurige Berühmtheit nicht durch seine Kunst, das Modelliren in Wachs, sondern dadurch erlangt, dass er, aus seiner Vaterstadt wegen Verdachtes des Tempelraubes verbannt, sich mit seinem Bruder, dem Maler Tlepolemos, zum Werkzeuge des Verres bei dessen Kunsträubereien hergab: Cic. in Verr. IV, 13.

Ein fragmentirter Künstlername findet sich unter der Inschrift eines dem Hermes geweihten Geschenkes auf der Insel Thera: ...ΙΑΡΕΣ ΕΠΟΙ.. C. I. Gr. n. 2466. Die Abschrift ist schwerlich genau.

Zu Winckelmann's Zeit ward aus Griechenland die Statue einer Frau gebracht, auf welcher von der Künstlerinschrift nur ein Fragment erhalten war: ...ΣΙΜΑΧΟΥ ΕΠΟΙΕΙ: C. I. Gr. n. 6178.

Protys. Aus Oberaegypten ist nach Turin ein Cippus gelangt, welcher aus vier mit dem Rücken zusammenhängenden Figuren gebildet ist und zum Tragen einer Tischplatte bestimmt gewesen scheint; daran die Inschrift:

ΠΡΩΤΥΤΟΣ ΤΕΧΝΗ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑΡΧΟΥ

C. I. Gr. n. 4968. Nach Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 394) deutet der Styl der Sculptur auf die griechisch-römische Epoche.

Aus späten griechischen Epigrammen kennen wir noch die folgenden wenigen Künstler:

Aristodikos wird in einem Epigramme wahrscheinlich des Metrodor aus Constantins Zeit (Anall. II, p. 488, n. 41) als Künstler eines goldenen Pallasbildes von getriebener Arbeit genannt. Da indessen das ganze Epigramm nur ein Rechenexempel ist, so ist der Künstlername wohl nur fingirt.

Leukon ist bekannt durch ein Epigramm des Macedonius aus der Zeit 609 Justinians, in welchem als sein Werk ein Hund von solcher Lebendigkeit beschrieben wird, dass er zu bellen schien: Anall. III, p. 118, n. 27.

Okeanos wird in Welcker's Nachträgen zu Sillig (Kunstblatt 1827, n. 84) als Künstler eines Grabmonuments nach einem Epigramm der Anthologie (Append. n. 310 ed. Jacobs) angeführt. Da ich die Worte desselben jetzt nicht

nachlesen kann, so wage ich nicht zu entscheiden, ob es sich nicht um die blosse Errichtung eines Monumentes handelt.

Die übrigen Künstler in Rom.

M. Cossutius Cerdo. Sein Name findet sich an zwei ganz gleichen Statuen von Panisken auf den Stämmen, welche den Figuren zur Stütze dienen:

ΜΑΑΡΚΟΣ	ΜΑΑΡΚΟΣ
ΚΟΣΣΟΥ	ΚΟΣΣΟΥ
ΤΙΟΣ	ΤΙΟΣ
ΜΑΑΡΚΟΥ	ΚΕΡΔΩΝ
ΑΠΕΛΕΥ	ΕΠΟΙΕΙ
ΘΕΡΟΣ	
ΚΕΡΔΩΝ	
ΕΠΟΙΕΙ	

C. I. Gr. n. 5155—56; Spec. of. anc. sculp. I, 71; Brit. Mus. II, t. 33 u. 43. Die Figur als Panisk durch spitze Ohren und kleine Hörner bezeichnet, aber von mehr weichem und zartem, als sinnlichem und thierischem Ausdrucke, steht einfach auf dem rechten Fusse ruhend und mit etwas geneigtem Haupte; in die restaurirten Hände hat man ihr, wohl mit Recht, ein Trink- und Giessgefäss gegeben. Gefunden sind diese Figuren in Civita Lavigna (Lanuvium), wie man meint, in der dortigen Villa des Antoninus Pius, wodurch man verleitet worden ist, sie für Werke aus der Zeit dieses Kaisers zu halten. Dagegen streitet indessen die Orthographie in *Μάαρκος*, welcher nach den neuesten Untersuchungen (Ritschl Mon. epigr. tria cap. III.) auf den Zeitraum von 620—680 der Stadt Rom zu beschränken ist. Was die Herausgeber über den Styl dieser Statuen bemerken, scheint mit dieser Bestimmung nicht in Widerspruch zu stehen; sie sagen: die Arbeit zeige wenig Detail, sei aber correct und sorgfältig durchgeführt. In der Composition hat sich der Künstler an Muster der früheren Zeit angeschlossen, so dass wir ihn der Klasse guter Copisten beizählen dürfen. 610

P. Cincius P. L. Salvius. Sein Name stand in erhabenen Buchstaben an dem unteren Rande des grossen bronzenen Pinienapfels in den vaticanischen Gärten, welcher ursprünglich zum Schmucke des Hadrianischen Mausoleums bestimmt gewesen sein soll: Visconti PCl. VII, t. 43.

Eraton. Sein Name fand sich auf der Plinthe einer Statue, von welcher sich nur ein Fuss und daneben eine Vase nebst einem darüber gelegten Gewandstücke erhalten hatte:

ΕΡΑΤΩΝ
ΕΠοΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6145 b. In der Villa Albani, wo dieses Fragment früher war, ist es jetzt nicht mehr zu finden.

Menophantos machte die in Rom gefundene und jetzt im Palast Chigi aufgestellte Copie einer Aphrodite nach einem uns nicht weiter bekannten Original in Troas:

ΑΠΟ ΤΗϹ
ЄΝ ΤΡѠΑΔΙ
ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟϹ
ЄΠΟΙЄΙ

C. I. Gr. n. 6165; Müll. u. Oest. Denkm. II, t. 25, Fig. 275. Sie nähert sich in

der Darstellung der praxitelischen, indem sie mit der Rechten die Brust deckt, während sie mit der Linken das Gewand von einer niedrigen Basis zur Verhüllung der Scham emporzieht. Die Buchstaben der Inschrift deuten auf die Kaiserzeit.

Phidias und Ammonios machten einen Affen in ägyptisirender Auffassung, jetzt in dem ägyptischen Museum des Vatican aufgestellt:

ΦΙΔΙΑϹ ΚΑΙ ΑΜΜΩΝΙΟϹ ΑΜΦΟΤΕΡΟΙ
ΦΙΔΙΟΥ ΕΠΟΙΟΥΝ

C. I. Gr. n. 6174. Nach Mittheilungen G. B. de Rossi's aus einer handschriftlichen Inschriftensammlung der vaticanischen Bibliothek befand er sich im Anfange des XVten Jahrhunderts bei S. Stefano del Cacco, wo in der Kaiserzeit ein 611 Tempel ägyptischer Gottheiten stand. Wahrscheinlich in diesem ward er einer auf dem Werke befindlichen Inschrift zufolge im J. 159 n. Ch. G. aufgestellt.

Philumenos. Auf einer Statue, deren Styl etwa auf Hadrians Zeit deuten soll, las man: ΦΙΛΟΥΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6175. Sie bildete das Seitenstück zu einer ganz gleichen, die mit ihr zusammen entdeckt ward; und nach Zoëga stellten sie zwei mit aufgeschürzter Tunica bekleidete Männer vor, welche mit einem Knie auf den Boden gestützt sich anstrengen: Welcker im Rh. M. N. F. VI, S. 403. In der Villa Albani, wo sie früher standen, habe ich sie nicht wieder auffinden können.

Zenas, der Künstler zweier Büsten, welche sich jetzt im capitolinischen Museum befinden. Die eine für Clodius Albinus oder auch für Macrinus ausgegeben, trägt die Inschrift: ΖΗΝΑΣ ΒΕΠΟΙΕΙ

die andere, das Porträt eines Unbekannten, keinesfalls aber des Phokion, wie man früher angab: ΖΗΝΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ – ΕΠΟΙΕΙ

C. I. Gr. n. 6149 u. 50. Trotz der verschiedenen Fassung der Inschriften ist es unzweifelhaft, dass beide Büsten von einer und derselben Hand herrühren. Denn die Arbeit stimmt nicht nur im Styl, sondern auch in Aeusserlichkeiten überein, wie in der Form des Fusses und einer Palmette zu dessen Verzierung. Sie ist im Ganzen regelrecht und correct, aber etwas trocken. Vielleicht gehört der Künstler der Schule von Aphrodisias an, wo sich nicht nur der Name Zenon sehr häufig findet, sondern auch daneben die Form *Ζηνᾶς* vorkommt (C. I. Gr. n. 2768).

In dem folgenden Abschnitte stelle ich eine Reihe von Namen zusammen, die von mehreren Gelehrten der Aufnahme in den Katalog der alten Künstler würdig erachtet worden sind, von denen es aber nicht mit voller Sicherheit auszumachen ist, ob sie wirklich in denselben gehören:

Chrestos und Gauros werden in der Unterschrift eines mithrischen Reliefs im Vatican genannt: ΧΡΗϹΤΟϹ ΠΑΤΗΡ ΚΑΙ ΓΑΥΡΟϹ ΕΠΟΙΗϹΑΝ

612 C. I. Gr. n. 6176. *Πατὴρ* ist im Mithrascult ein priesterlicher Titel, weshalb *ἐποίησαν* wahrscheinlich durch die lateinische Formel faciundum curaverunt zu übersetzen ist.

Phaedimos. Sein Name ΦΑΙΔΓ / ΜΟΣ (so) findet sich auf dem Stamme, welcher einer gewöhnlich Ganymed genannten Figur aus Ostia zur Stütze dient: C. I. Gr. n. 6173; Mus. Chiaram. I, tav. 11. Ueber die Bezeichnung als Lutro-

phor, wie sie auf den Gräbern unverheiratheter Jünglinge und Jungfrauen aufgestellt wurden, vgl. Welcker im Rh. Mus. N. F. VI, S. 402. Aus alexandrinischer Zeit, wie man gemeint hat, ist sie gewiss nicht; und auch die Buchstabenformen deuten auf spätere Zeit. Da neben dem Namen ἐποίησε fehlt, ist es keineswegs unzweifelhaft, dass derselbe den Künstler bezeichne.

Sosikles. An dem Tronk der Statue einer verwundeten Amazone im capitolinischen Museum, welche übrigens keineswegs zu den besseren der mehrfach vorkommenden Wiederholungen dieser Figur gehört, findet sich in rohen Buchstaben die Inschrift: ϹѠϹΙΚΛΗ (Sigle) C. I. Gr. n. 6171; vgl. Jahn, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 40. Ferner hat man an einer in Tusculum gefundenen Statuenplinthe, ebenfalls in rohen Buchstaben, ϹѠϹΙΚΛ... gelesen: Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 405. Was die Sigle der ersten Inschrift bedeutet, lässt sich nicht ausmachen; und wenigstens findet die Annahme, dass Sosikles ein Künstler war, durch sie keine Unterstützung.

Assalectus. An dem Sockel eines sehr mittelmässigen Aesculap im Hause Verospi las Winckelmann den Namen ASSALECTVS: Th. V, S. 288.

C. Julius Chimarus in einer Inschrift bei Donati II, 210 (Murat. 444, 1) war kein Künstler, sondern nur der Wiederhersteller einer Aedicula nebst deren Statuen, da, wie auch Jahn (Arch. Zeit. 1845, S. 32) bemerkt, nicht statuas et aediculam effecit, sondern refecit zu ergänzen ist.

Diadumenos. Ein Cippus des vaticanischen Museums zeigt uns in Relief die Darstellung eines Diadumenos, vielleicht eine Copie nach der bekannten Statue Polyklets, nebst dem Namen DIADVMENI: Mus. PCl. VII, tav. d'agg. B. Hier an einen Künstler zu denken, sehe ich durchaus keinen Grund. 613 Nur wenig wahrscheinlicher ist dies bei einem aus Turin in das Museum des Louvre versetzten Relief, welches Zeus, Thetis und Here nach Ilias I, 495 darstellt, und die Unterschrift DIADVMENI hat: Maffei Mus. Ver. p. 211, 1. Gegen die Annahme eines Künstlers spricht am meisten die Grösse der Buchstaben, sowie das Fehlen des Subjects, etwa opus, zu dem Genitiv, welches durch kein sicheres Beispiel in Künstlerinschriften gerechtfertigt ist. Dasselbe gilt von

Ingenuus, dessen Name INGENVI sich auf der Plinthe einer schlechten Mercurstatue des Vaticans findet: PCl. III, tav. XLI.

T. Grae(cinius?) Trophimus aus Industria. Sein Name findet sich in kleinerer Schrift unter der Dedication der Ehrenstatue, welche ein Colleg der Pastophoren zu Industria einem römischen Magistrat errichtete:

T · GRAE · TROPHIMVS · IND · FAC

Maffei Mus. Ver. p. 230, 1. Orell. 62. Ist FAC richtig gelesen, so würde man lieber faciundum curavit ergänzen.

Q. Lollius Alcamenes. Auf einem kleinen Relief der Villa Albani sehen wir einen sitzenden Mann, welcher auf der linken Hand die Büste eines Knaben trägt und in der Rechten einen Griffel hält. Ihm gegenüber steht eine weibliche Gestalt, wohl nicht eine Sterbliche, sondern von mehr göttlicher Natur, welche in die Flamme eines Candelabers Weihrauch streut. Darüber liest man die Inschrift:

Q. LOLLIVS · ALCAMENES
DEC · ET · DVVMVIR

Zoëga bass. I, t. 23; Marini iscr. Alb. p. 196. Die Veranlassung, hier an einen Künstler zu denken, hat offenbar der Griffel in der Hand eines Mannes als voraussetzlicher Modellirstecken gegeben. Da aber diese Auffassung durch die Inschrift keineswegs unterstützt, um nicht zu sagen, widerlegt wird, die ganze Darstellung aber am einfachsten auf die Weihung der Büste bezogen werden kann, so werden wir diesen Lollius nicht als Künstler anerkennen dürfen.

Nonianus Romulus. Sein Name findet sich in flüchtigen Buchstaben auf der glatten Rückseite eines Sarkophags mit der Darstellung einer Hochzeit im Florentiner Museum. Guattani mon. ined. t. I, p. 57.

614 Novius Blesamus scheint nach einigen Worten seiner noch jetzt in der Villa Poniatowski bei Rom vorhandenen Grabschrift (Gruter 376, 2) Bildhauer gewesen zu sein.

BLESAMVS · HOC · NOVIVS · REQVIEM
SORTITVS · IN · AEVOM
[illegible]
CONTRA · LOCVS · SANCTVS · PLAVSV
QVI · EXCEPIT · AGRESTI
CVM PRIMVM FVNDO VENERAT HIC DOMINVS
PAREBAT NEMO · FAVNI
NYMPHAEQVE SONABANT
LAETITIAM · DIVOM · SENSIT · ET IPSE · LOCVS
HIC · OLIM · STATVIS · VRBEM
DECORAVIT · ET · ORBEM
NOMEN · HABET · POPVLVS · CORPORIS · HIC · TVMVL

Polytimus. Auf der Plinthe der Statue eines Jägers, welcher einen Hasen erhascht hat, im capitolinischen Museum, liest man in grossen Buchstaben: POLYTIMVS · LIB: Mus. Capit. III, t. 60.

Mehrere Kaiser, Nero, Hadrian und Valentinian, beschäftigten sich als Dilettanten mit der Kunst, weshalb sie indessen nicht in die Reihe der wirklichen Künstler aufzunehmen sind.

Die Namen der folgenden Künstler stammen sämmtlich aus verdächtigen Quellen:

Architeles: ΑΡΧΙΤΗΛΗΣ ΕΥΝΟΜΟΥ ΙΙ ΜΥΚΑΛΗΣΙΟΣ in parte quadam statuae Veneris: Gudius p. 212. Die Inschrift stammt aus Ligorio's Papieren, der sie, wie Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 217) vermuthet, wahrscheinlich mit Hülfe einer Stelle Apollodors (II, 7, 6) erdichtete, nach welcher Herakles *Ἀρχιτέλους παῖδα Εὔνομον* tödtet. Ein anderer Architeles, welchen Winckelmann (IV, S. 25) aus Theodorus Prodromus (ep. 2, p. 22) als ausgezeichnet in der Arbeit an Säulen citirt, ist wohl nur für einen Steinmetz zu halten.

Cassia Priscilla. Ein früher borgianisches Relief, jetzt in Neapel, stellt zufolge der Inschrift HERCVLES und OMPHALE (diese mit dem Kopfputz der Hadrianischen Zeit) dar; und rings um diese Mittelgruppe in kleineren
615 Feldern die zwölf Thaten des Hercules. Darunter liest man:

CASSIA
MANI FILIA
PRISCILLA
FECIT

und zwar steht diese Inschrift in einem abgesonderten Felde zwischen den Attributen des Hercules, wo man jedenfalls eher die Weihinschrift, als den Namen des Künstlers erwartet: Millin. gal. myth. pl. 117, f. 453. Dazu kommt aber, dass nach Mommsen (inscr. Neap. n. 958 suspect.) die Inschrift überhaupt als neu verdächtig ist.

Epitynchanos: ΠΤΥΝΧΑΝΙΟΣ · ΕΠΟΙΟΙ
ΑΓΑΤΗ · ΤΥΧΗ

C. I. Gr. n. 6145 giebt sich schon durch ἐποῖοι als Fälschung Ligorio's zu erkennen. Wahrscheinlich bot ihm der geschnittene Stein mit dem fragmentirten Namen ЄΠΙΤΥΓΧΑ.. dazu die Veranlassung.

Plokamos. Sein Name soll sich nach Boissard (IV, 120; vgl. C. I. Gr. n. 6122) auf einer Gruppe gefunden haben, welche einen bärtigen, mehr in römischer, als in griechischer Weise bekleideten Mann darstellt, der seine Rechte auf die Schulter eines kurz bekleideten Knaben legt. Auf der Plinthe steht die offenbar gefälschte Inschrift: ΦΟΚЄΙΩΝ CΥΝ ΜΥΡ, wodurch auch für den auf der oberen Fläche der Plinthe angegebenen Künstlernamen:

ΠΛΟΚΑΜΟϹ
ЄΠΟΙΗϹЄ

kein günstiges Vorurtheil erwächst. So lange wenigstens, als er einzig auf der Auctorität Boissard's beruht, muss er für verdächtig gelten. Dasselbe gilt von:

Titius, den wir ebenfalls nur aus Boissard III, 132 kennen, wo eine Statue die Unterschrift TITIVS FECIT trägt. Wenn man also seinetwegen den Titius Gemellus in der Inschrift einer aus Marseille in das Museum des Louvre versetzten Büste für einen Künstler hat halten wollen, so ist darauf wenig zu geben. Dieselbe lautet: 616

ΤΙΤΙΟϹΓЄ
ΜЄΛΛΟϹ
ЄΑΥΤѠ
ΤΗΝ ΠΡΟΤΟΜΗΝ
ΜΝΗΜΗϹ
ΧΑΡΙΝ
ЄΠΟΙΗϹЄΝ ЄΠΙ ΤѠ ΑΥΤΟΝ
ЄΝΘΑΔЄ ΚΗΔЄΥΘΗΝΑΙ

C. I. Gr. n. 6767. Noch dazu kann aber, wie Letronne (Explic. d'une inscr. gr. etc. p. 34) bemerkt, diese Formel sich sehr wohl auf die blosse Aufstellung einer Büste beziehen.

Rückblick.

Wo immer wir in den früheren Epochen besonderer Blüthe der Kunst begegneten, da hatte sich dieselbe auf heimischem Boden, durch die übrigen Verhältnisse des Lebens gestützt und aus ihnen heraus, frei und eigenthümlich entwickelt; und so Unerreichtes und Mustergültiges für alle Zeiten auch die Kunst bisher in Griechenland geleistet, immer war sie nicht allein durchaus

national geblieben, sondern sie trug sogar stets den Stempel der engeren Heimath, des einzelnen Staates an sich. Schon hieraus lässt sich schliessen, dass mit ihrer Uebersiedelung nach einem ganz neuen und fremden Mittelpunkte, nach Rom, auch in der ganzen Entwickelung ein grosser Wandel eintreten musste; und diese Voraussetzung wird um so weniger trügerisch erscheinen, wenn wir die Umstände etwas genauer erwägen, unter denen die Uebersiedelung stattfand. Die griechische Kunst gewann einen ausgedehnten Einfluss in Rom nicht zur Zeit des Entstehens seiner politischen Macht, wo sie noch mit den übrigen Einrichtungen im Staate und in der Religion innig hätte verwachsen und selbständig gedeihen können. Sie fand nicht Eingang durch ein tieferes und innerlicheres Bedürfniss des Volkslebens. Rom stand bereits auf der Höhe seiner Macht; und mit derselben und den sich bald ins Unermessliche mehrenden Reichthümern begannen bereits die strengeren Bande der Sitte, der Religion, des Staates sich zu lockern. Die Kunst sollte also hier vor Allem der Verherrlichung der Macht, dem Glanze und dem Luxus dienen. Man nahm sie auf 617 als einen Schmuck, zunächst ganz, wie man sie in der Fremde fand; ja, da Seltenheit und ein theurer Preis den Werth eines Kunstwerkes in den Augen der Römer zu erhöhen schien, so suchte man bald mehr die Werke früherer, als noch lebender Künstler. Die persönliche Stellung der Letzteren im Leben musste unter solchen Verhältnissen eine sehr untergeordnete bleiben; und daher mag es kommen, dass wir nur aus der ersten Zeit der vorliegenden Periode, als das Fremde für sich noch einigermassen ein selbständiges Ansehen behauptete, einige spärliche Nachrichten über Künstler in der Litteratur besitzen, sowie, dass wir dem Gebrauche der Inschriften mit Angabe des Namens und Vaterlandes der Künstler damals noch häufiger begegnen. Später fehlen uns diese Quellen unserer Erkenntniss bis auf unbedeutende Ausnahmen gänzlich. Am meisten Anerkennung bei den auf das Praktische gerichteten Römern scheinen noch die Architekten gefunden zu haben. Von Bildhauern dagegen, deren Ruhm sich an bedeutendere, namentlich öffentliche Werke geknüpft hätte, erfahren wir nicht einmal die Namen: der Weihende nahm den ganzen Ruhm für sich allein in Anspruch. Ja, wollten wir die Quellen der Künstlergeschichte als allein massgebend anerkennen, so müsste man beinahe annehmen, dass die Bildhauerei nicht zu den Künsten gehört habe, welche eines freigeborenen Römers für würdig gehalten wurden. Denn wer wagt zu entscheiden, ob nicht Decius und Coponius, die einzigen etwas bedeutenderen Künstler mit römischen Namen, Freigelassene waren, wie Cincius Salvius und Avianius Euander?

Unter solchen Umständen leuchtet die Schwierigkeit, in der Geschichte der Künstler die Grundlagen für die Geschichte der Kunst zu finden, von selbst ein. Noch dazu aber besteht unsere Hauptquelle für die erstere in den mit Inschriften versehenen Werken, welche eine durchaus andere Behandlung erheischen, als die Quellen der Litteratur. Wir hatten nicht mehr die Bedeutung der Urtheile des Alterthums zu erforschen, sondern aus eigener Anschauung überhaupt erst ein Urtheil aufzustellen. Der Weg dazu war mühsamer und verlangte häufig ein längeres Verweilen bei Erörterungen, welche fast noch mehr der Kunstgeschichte, als der Künstlergeschichte in dem von uns bezeichneten Umfange angehören. Doch möge man nicht nach dem Wege urtheilen, sondern

auf das sehen, was auf demselben erreicht ist, und es wird sich zeigen, dass 618 die Grenzen unserer Aufgabe keineswegs überschritten worden sind. Eine grössere Ausführlichkeit war nothwendig, selbst um nur die ersten und nothwendigsten Gesichtspunke aufzustellen, mit deren Hülfe die rein kunstgeschichtliche Forschung es unternehmen möge, theils in der Masse erhaltener Kunstwerke Gleichartiges zusammenzuordnen, theils den Verlauf der Entwickelungen vollständiger und umfassender aus den Denkmälern selbst darzustellen. Diesen Versuch schon jetzt zu wagen und ein abgeschlossenes Bild der griechischen Kunst in Rom auch nur in allgemeinen Umrissen zu entwerfen, müssen wir bei den geringen Mitteln, die wir hier benutzen dürfen, uns versagen. Wir kennen eben nur die Ausgangspunkte der ganzen Entwickelung.

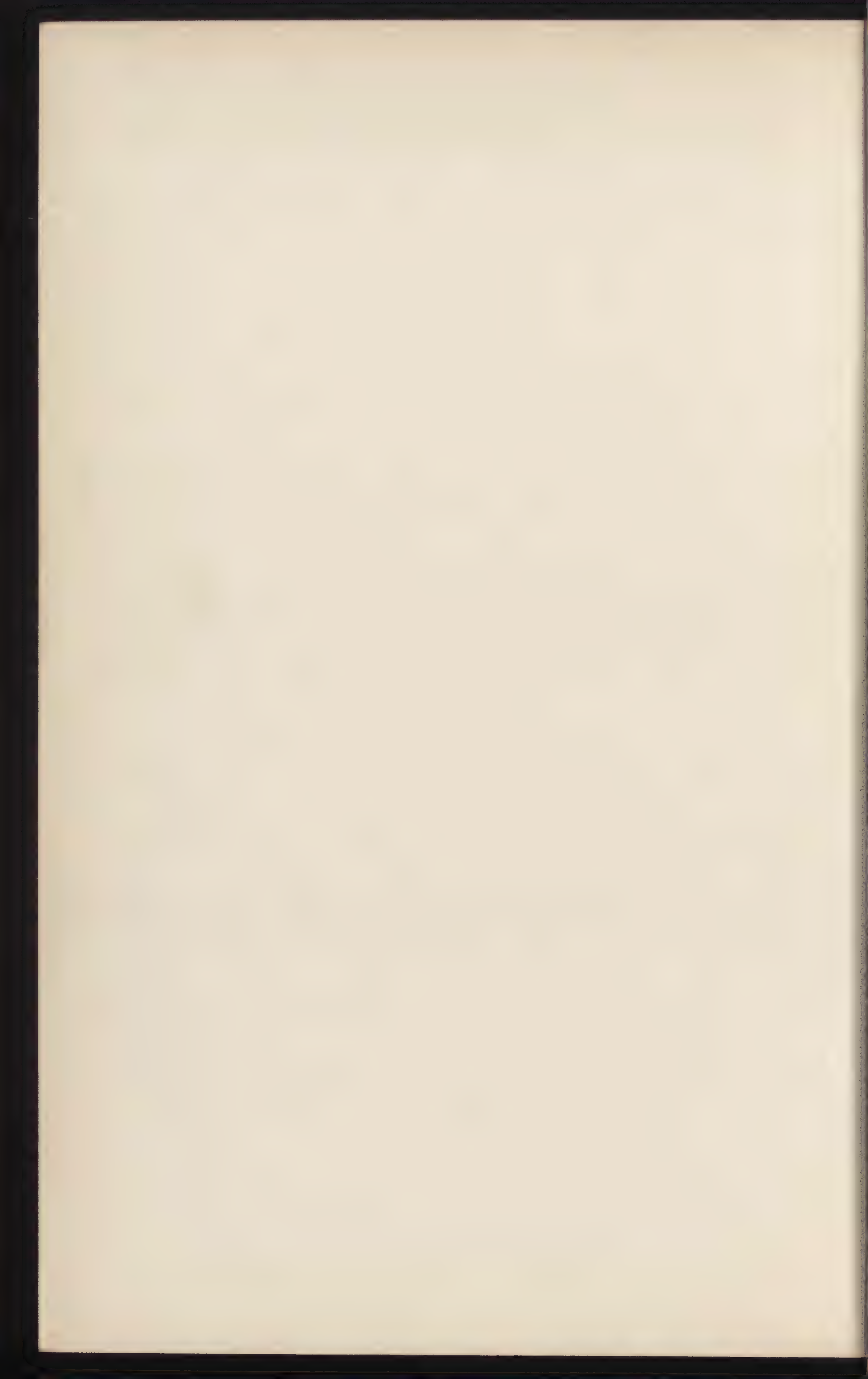
Anfangs nahm Rom, wie schon bemerkt ward, das Fremde in seinen verschiedenen Gestalten auf, ohne selbständige Anforderungen zu stellen. In der Heimath der einwandernden Künstler lebte die alte Ueberlieferung zum Theil noch fort und sie brachten daher ihre eigene vaterländische Kunst nach Rom. Je länger sie aber dort in Anspruch genommen wurden, und je mehr sich dort nach und nach besondere künstlerische Bedürfnisse geltend machten, um so weniger vermochten sie den eigenthümlichen, auf der Natur der Heimath beruhenden Charakter ihrer Kunst in seiner Reinheit auf die Länge festzuhalten. Der so eingeleitete Auflösungsprocess aber musste durch den Zusammenfluss der verschiedenartigsten Richtungen in Rom nur beschleunigt werden. Denn wenn auch in dem dadurch bedingten Wetteifer die Gegensätze zuweilen um so schärfer hervortreten mochten, so konnte doch nach und nach eine Wechselwirkung nicht ausbleiben. Für das Gedeihen einer eigenthümlich römischen Kunst wirkte dieses Abschleifen des schärferen Charakters der einzelnen Schulen wahrscheinlich vortheilhaft: die Werke namentlich aus der Zeit des Trajan können den Beweis dafür liefern. Aber bei dem Mangel eines tieferen Kunstsinnes in der Gesammtheit des römischen Volkes, bei der mit gewaltigen Schritten hereinbrechenden Auflösung aller Ordnungen des Staates konnten auch diese mehr nationalen Bestrebungen die allmählige Verflachung und endlich den vollständigen Verfall nicht aufhalten. So ist, was wir aus der Geschichte der Künstler kennen lernen, eigentlich nur eine Nachblüthe der rein griechischen 619 Kunst, welche aber, mehr künstlich durch den Reichthum Roms gepflegt, als auf natürlichem Boden erzeugt, bald dahinwelken und ganz untergehen musste, um endlich noch in ihrem Untergange den Boden für die ganz neuen Gestaltungen späterer Zeiten bereiten zu helfen.

Wie anders sich unser Urtheil über diese Nachblüthe gestalten musste, als etwa zu den Zeiten Winckelmann's, ist bereits früher, bei Gelegenheit des vaticanischen Heraklestorso und des farnesischen Herakles, mit hinlänglicher Bestimmtheit angedeutet worden. Ueberall mussten wir darauf hinweisen, wie gerade in allen höheren künstlerischen Beziehungen, im poetischen Schaffen sowohl, als in der ganzen Auffassung der Form, sich die Kunst dieser Zeit entweder durchaus an die älteren, glänzenderen Perioden anlehnte, oder, wo sie selbständig aufzutreten strebte, sich vergeblich anstrengte, die frühere Vortrefflichkeit zu erreichen, bis sie endlich immer mehr zu handwerksmässigem Betriebe herabsank, und die etwa noch übrig bleibende materielle Tüchtigkeit der

Ausführung dem Einzelnen nicht mehr hinlängliche Ansprüche auf persönlichen Ruhm zu gewähren vermochte. Es scheint passend, bei dieser Gelegenheit noch einmal an eine früher ausführlich behandelte Streitfrage zu erinnern, die Frage über das Alter der Gruppe des Laokoon. Indem ich der Kürze wegen nachdrücklich auf das verweise, was Welcker in der zweiten Hälfte seines Aufsatzes über dieses Werk (Alt. Denkm. I, S. 341 flgdd.) ausführlich und schlagend dargelegt hat, wird auch schon die Erinnerung an unsere eigenen Erörterungen über die griechische Kunst in Rom genügen, um das Gewicht der früher aufgestellten Behauptung, dass in der Zeit des Titus die geistige Kraft zur Erfindung eines solchen Werkes nicht mehr vorhanden gewesen sei, in seiner vollen Bedeutung klar werden zu lassen.

Dass aber unser Urtheil über das Wesen dieser letzten Periode der griechischen Kunst wenigstens in der Hauptsache nicht verfehlt sein wird, dafür giebt es nach meiner Ueberzeugung noch eine grosse innere Gewähr: eine Gewähr, welche ich hier zum Schluss nicht blos für diesen Abschnitt, sondern für die gesammte Geschichte der Künstler, oder zunächst wenigstens der Bildhauer, welche uns bisher beschäftigt haben, in Anspruch nehme. Sie liegt in 620 dem naturgemässen Fortschreiten in der gesammten Entwickelung der griechischen Kunst vom ersten Anfange bis zu ihrem Untergange. Indem wir uns stets mit der möglichsten Unbefangenheit und Strenge an das hielten, was uns unsere Quellen darboten, um daraus das innere Wesen der einzelnen Erscheinungen zu bestimmen, hat sich uns überall ganz ungesucht das Resultat ergeben, dass das Spätere sich stets mit einer inneren Nothwendigkeit aus dem Früheren entwickelte; und so gewaltig auch zuweilen der Fortschritt war, immer fand er den Boden schon vorbereitet, nirgends zeigten sich gewaltsame, unvermittelte Uebergänge. Wie aber die Entwickelung in sich eine geregelte, wir können wohl sagen, organische war, so zeigte sie sich auch in ihrem Verhältnisse zu der gesammten Geschichte des griechischen Geistes und Lebens: sie folgt ihr in der vollsten Harmonie und bleibt von Anfang bis zu Ende mit ihr in steter und inniger Wechselbeziehung. Wenn in diesem Einklange gewiss keine geringe Gewähr für die Richtigkeit der bisher gewonnenen allgemeinen Resultate liegt, so wird dieselbe ihr Gewicht auch für diese letzte Periode behaupten. Denn blicken wir nur auf die vorhergehenden Zeiten der Kunst, blicken wir ferner auf die ganze Stellung, welche die Ueberreste des griechischen Geistes unter der Herrschaft der Römer einnahmen, so wird, was wir an den einzelnen Werken dieser Periode beobachtet haben, als die nothwendige Folge der früheren, als der nothwendige Schluss der gesammten Entwickelung der griechischen Kunst erscheinen.

Die Maler.



Erster Abschnitt.

3

Die ältesten Maler bis zu den Perserkriegen.

Die Nachrichten über die Erfindung und erste Ausübung der Malerei unterscheiden sich wesentlich von denen über die Anfänge der Bildhauerkunst. Diese letzteren führen uns in eine durchaus mythische Zeit zurück. Denn die Geschichte der Sculptur beginnt für uns mit einer Gestalt, wie nur die Sage sie auszubilden vermochte. In der Person des Daedalos erscheint die gesammte älteste Ueberlieferung gewissermassen verkörpert, in der Weise, dass die Nachrichten von der ersten Entwickelung der Kunst nur in ihrer Uebertragung auf diese Persönlichkeit zur Kunde der Nachwelt gelangt sind. Ja, als endlich die Geschichte den Mythos zu verdrängen anfing, ward noch immer die Sage gern als der Anknüpfungspunkt auch für die reine historische Ueberlieferung benutzt. Am Anfange der Geschichte der Malerei tritt uns eine solche mythische Persönlichkeit nicht entgegen. Man scheint vielmehr den ersten bekannten Malern ohne Weiteres die Erfindung ihrer Kunst beigelegt zu haben. Denn es werden zwar verschiedene und verschiedenen Orten angehörige Erfinder angeführt; aber ihre Namen tragen fast durchgängig schon ein rein historisches Gepräge, etwa die des Eucheir und Eugrammos ausgenommen, welche offenbar bestimmten Kunstfertigkeiten ihren Ursprung verdanken. Wir stellen hier zunächst diese Nachrichten nach den Quellen zusammen, durch welche sie uns überliefert sind.

Plinius[1]) nennt die Kunde von den Anfängen der Malerei ungewiss. Er spottet über die Aegypter, welche dieselbe sechstausend Jahre, ehe sie in Griechenland geübt worden, erfunden haben wollten. Dann fährt er fort: „Die (4) Griechen lassen sie theils in Sikyon, theils bei den Korinthern erfunden sein, und zwar übereinstimmend durch Umreissen des menschlichen Schattens mit Linien. Das also sei die erste Art gewesen; die zweite die mit einfachen Farben, monochromaton genannt, nachdem man die mühevollere erfunden habe; und diese wird auch jetzt noch in solcher Weise geübt. Die Linearmalerei sei eine Erfindung des Aegypters Philokles oder des Kleanthes von Korinth. Zuerst übten dieselbe Aridikes von Korinth und Telephanes von Sikyon, zwar auch sie noch ganz ohne irgend eine Farbe, aber doch so, dass sie innerhalb (des äusseren Umrisses) auch andere Linien einstreueten; weshalb es Sitte geworden, dabei zu schreiben, wen man malte. Mit Farbe, wie man sagt, ge-

[1]) 35, 15.

riebenem Ziegel, malte zuerst Ekphantos von Korinth. Dass dieser von dem gleichnamigen Künstler verschieden sei, über welchen Cornelius Nepos berichtet, er habe den Damaratos, den Vater des römischen Königs Tarquinius Priscus, bei seiner Flucht vor der Verfolgung des Tyrannen Kypselos aus Korinth nach Italien begleitet, werden wir bald lehren." Hier deutet Plinius offenbar auf den Anfang seines eigentlichen Malerverzeichnisses, in welchem er seine Verwunderung darüber ausspricht, dass die Griechen berühmte Maler vor der 90sten Olympiade kaum kennen wollen[1]: „Ist es doch sogar zugestanden, dass das Gemälde des Malers Bularchos mit der Schlacht der Magneten von dem lydischen Könige Kandaules, dem letzten der Herakliden, der auch Myrsilos genannt wird, mit Gold aufgewogen wurde[2]. So hoch ward damals schon die Malerei geschätzt. Das muss etwa zur Zeit des Romulus geschehen sein, denn in der 18ten Olympiade starb Kandaules, oder, wie einige angeben, in demselben Jahre, wie Romulus, wenn ich nicht irre, so dass offenbar schon damals die Kunst berühmt, ja vollendet war. Ist dieses so anzunehmen, so ist zugleich klar, dass die Anfänge weit älter waren, so wie dass die, welche Monochromata malten und deren Alter nicht angegeben wird, etwas früher lebten, wie Hygiaenon, Dinias, Charmadas, und, der zuerst in der Malerei Mann und Frau unterschied und jegliche Figuren nachzuahmen wagte, Eumaros von Athen, so wie der, welcher dessen Erfindungen ausbildete, Kimon von Kleonae; u. s. w."

Unabhängig von diesen Nachrichten, in denen das Streben nach einer historischen und systematischen Verknüpfung deutlich zu Tage tritt, werden ferner in dem Verzeichnisse verschiedener Erfindungen bei Plinius[3] als Erfinder der Malerei in Aegypten der Lyder Gyges, in Griechenland, und nach der Ansicht des Aristoteles, Eucheir, ein Verwandter des Daedalos, angegeben. Von der Wanderung des Eucheir und Eugrammos nach Italien ist bereits in der Geschichte der Plastik gesprochen worden[4].

Einige andere Angaben von verwandtem Charakter finden sich bei Athenagoras[5]. Er legt die Erfindung des Schattenrisses dem Saurias von Samos bei, indem dieser den Umriss seines Pferdes in der Sonne umzogen habe; die Erfindung der Graphik (der monochromatischen Malerei bei Plinius entsprechend) dem Kraton von Sikyon, indem dieser den Schatten eines Mannes und einer Frau auf einer geweissten Tafel mit Farbe angestrichen. Ausserdem erwähnt er Kleanthes von Korinth, den wir auch bei Plinius fanden; und endlich erzählt er die Sage von der Töpfertochter, deren wir wegen der Erfindung des Reliefs bei Gelegenheit des Butades gedacht haben[6].

Blicken wir uns nun unter diesen vereinzelten Nachrichten zuerst nach einem chronologischen Haltpunkte um, so begegnen wir keinen positiven Angaben, sondern nur einer Schlussfolgerung des Plinius. Er geht von dem Schlachtbilde des Bularchos aus, durch welches nach seiner Meinung die Blüthe der Malerei bis in die Zeit des Romulus, somit die Erfindung noch weit höher hinaufgerückt wird; und dies ist der Grund, weshalb er den Ekphantos zur Zeit

---

[1]) 35, 55. [2]) Wie er schon 7, 26 in ähnlicher Weise erzählt hat. [3]) 7, 205. [4]) Vgl. Th. I, S. 369. [5]) Leg. pr. Christ. p. 59 Dechair. [6]) Th. I, S. 18.

des Demarat von einem noch älteren unterscheiden zu müssen glaubt. Allein es ist von Welcker [1]) durchaus wahrscheinlich gemacht worden, dass Plinius die Erzählung von dem Schlachtbilde aus den unächten Lydiaka des Xanthos geschöpft habe, und dass ihr daher alle Gewähr der Wahrheit abgeht. Zuletzt würde aber auch, selbst eine gewisse Wahrheit dieser Erzählung angenommen, 6 aus einer Kunstblüthe in Lydien noch nicht mit Sicherheit etwas über das eigentliche Griechenland zu schliessen sein. Somit stehen die Berechnungen des Plinius in der Luft; und etwa aus den Wanderungen korinthischer Künstler nach Italien die Chronologie bestimmen zu wollen, dürfen wir uns eben so wenig verleiten lassen. Dagegen müssen wir einen bestimmten Nachdruck darauf legen, dass die überlieferten Namen fast durchgängig nicht Gattungsnamen sind, wie die des Daedalos, Eucheir und Eugrammos, sondern bestimmte Individuen bezeichnen, dass sie uns also nicht auf eine sagenhafte, sondern auf eine streng historische Zeit hinweisen. Hierzu kommt, dass zwischen ihnen und den unmittelbar nach den Perserkriegen berühmt gewordenen Malern andere Namen fast gar nicht genannt werden. Eine völlige Lücke in der Ueberlieferung anzunehmen, werden wir aber um so weniger geneigt sein, als selbst Polygnot noch, allerdings der eigentliche Begründer des Ruhmes der Malerei, von Theophrast [2]) als Erfinder derselben angeführt wird. Vielmehr müssen wir gerade hierdurch veranlasst werden, diese ersten Erwähnungen von Malern mit denjenigen Nachrichten parallel zu stellen, welche uns über die ältesten Bildhauerschulen in dem Zeitraume etwa von der 40sten bis zur 60sten Olympiade erhalten sind.

Immer bleibt aber hinlänglicher Grund zu der Klage des Plinius, dass sich in diesem Theile der Kunstgeschichte die Sorgfalt der Griechen nicht gleichgeblieben sei. Denn was sollen wir aus Nachrichten folgern, die ihren Widerspruch in sich selbst tragen? Dass ein Lyder Gyges in Aegypten, dass ein Aegypter Philokles, der durch seinen Namen sich als Griechen ausweist, die Malerei erfunden habe? Anderes, wie die Erzählung von Saurias, steht zu vereinzelt, als dass wir weitere Folgerungen darauf bauen könnten, etwa von einer Berühmtheit alt-samischer Malerei, welche dem Ruhme der samischen Erzbildnerei entspräche. Grösserer Nachdruck scheint darauf gelegt werden zu müssen, dass mehrere Namen uns auf Sikyon und Korinth hinweisen: auf Sikyon Kraton und Telephanes; auf Korinth von den mehr sagenhaften Eucheir und Eugrammos abgesehen, Kleanthes, Aridikes und Ekphantos, welche bei 7 Plinius zugleich drei verschiedene Stufen der Entwickelung bezeichnen. Freilich muss ich gestehen, dass mir gerade diese systematische Abstufung gegen die strenge historische Treue seiner Erzählung einige Zweifel erweckt; um so mehr, als dieselben durch anderweitige Ueberlieferungen nur noch verstärkt werden. Strabo [3]) erwähnt nemlich drei sehr gefeierte Gemälde im Tempel der Artemis Alpheionia ohnweit Olympia, Werke der Korinther Kleanthes und Aregon: und zwar von dem ersteren die Einnahme Troja's und Athenens Geburt, von dem zweiten Artemis auf einem Greife emporgetragen. In dem zweiten Bilde war unter anderem Poseidon dargestellt, welcher dem gebärenden Zeus einen

[1]) Kl. Schr. I, 439. [2]) Plin. 7, 205. [3]) VIII, p. 343 C.

Thunfisch darreicht. So berichtet Athenaeus[1]) aus dem Troikos Diakosmos des Demetrius, welcher ebenfalls Kleanthes von Korinth als Künstler nennt. Eine Zeitbestimmung bietet allerdings keiner dieser Gewährsmänner dar; und Welcker[2]) hat sogar „nach der scherzhaft (wie auch von Ktesilochos) behandelten Geburt des Zeus“ schliessen wollen, dass diese Bilder nicht zu den ältesten der korinthischen Schule, sondern zu den späteren nach Alexander gehören. Aber Poseidon mit dem Attribute des Fisches findet sich gerade auch in Darstellungen der Geburt Athene's von durchaus alterthümlicher Auffassung auf Vasenbildern; und ebenso ist die Einnahme Troia's ein in alten Kunstdarstellungen beliebter Gegenstand. Ich sehe also keinen Grund, diese Gemälde dem alten Korinther Kleanthes zu entziehen; und es scheint mir wahrscheinlicher, dass die Alten, aus denen Plinius schöpfte, um die Lücken der Ueberlieferung auszufüllen, Kleanthes als einen der ältesten bekannten namhaften Maler lieber gleich zum Erfinder der Malerei überhaupt machten. Der Verdacht, dass die Zusammenstellung bei Plinius nur eine künstliche, nicht eine wirklich historische Combination sei, würde dadurch allerdings bestätigt. Es scheint mir demnach ziemlich überflüssig zu untersuchen, ob die von Plinius angegebene Folge der Erfindungen die wirkliche ist. Sehen wir doch auch schon bei ersten
8 Versuchen von Kindern, dass sie sich nicht immer mit blossen äusseren Umrissen begnügen, sondern sich ebensowohl auch der Farbe zu silhouettenartigen Bildern bedienen, ohne dass das eine oder das andere nothwendig als spätere Entwickelungsstufe zu betrachten wäre. Ohnehin konnte man füglich von den allerersten Anfängen historische Nachricht nicht besitzen. Dürfen wir daher die Angaben des Plinius nicht wörtlich nehmen, so verlieren wir für nähere Bestimmungen allen Boden. Wir verlassen also die alten Skiagraphen und Monochromenmaler, und suchen vielmehr, wo wir einem bestimmt erkennbaren Fortschritte in der Entwickelung der Malerei begegnen. Einen solchen glaube ich zu erkennen in den Werken des:

Eumaros

von Athen. Plinius[3]) lässt ihn auf die ältesten Monochromenmaler folgen und giebt als sein Verdienst an, dass er zuerst Mann und Frau in der Malerei unterschieden und überhaupt gewagt habe, jegliche Arten von Figuren nachzubilden. Wie die Worte lauten, müssten auch sie sich noch auf die ersten rohen Anfänge beziehen. Doch gewährt uns hier unsere übrige Kenntnis alter Malerei einen richtigern Blick in ihr Verständniss. Wie in den Vasenmalereien alten Stils die Frauen von den Männern durch die weisse Farbe des Fleisches unterschieden sind, so finden wir auch schon in den ältesten Wandmalereien das Colorit der Frauen in scharfem Gegensatze zu dem der Männer. Hierin also, in der ersten feineren Durchbildung dieses Unterschiedes haben wir das Verdienst des Eumaros zu suchen. Unbestimmter muss es bleiben, was es mit dem Nachbilden von Figuren jeglicher Art auf sich hat. Grössere Mannigfaltigkeit in der Handlung oder der Bewegung würde Plinius wohl mit andern Worten bezeichnet haben. Es möchten also vielmehr die Figuren, wie nach ihren Geschlechtern, so nun auch nach ihren Altersstufen und ihrem sonstigen Charakter schärfer von ein-

[1]) VIII, 346 C. [2]) Allg. Lit. Zeit. 1836, Oct. N. 177, S. 170. [3]) 35, 56.

ander unterschieden worden sein. Wie wenig dies in den ältesten Zeiten der Fall gewesen sein wird, können uns wiederum die Vasen alten Styls zeigen, in denen z. B. der Gegensatz von Jüngling und Mann kaum irgendwie eine Berücksichtigung erfahren hat. — Eine Zeitbestimmung giebt auch für Eumaros 9 Plinius nicht an. Doch können wir über sie wenigstens eine Vermuthung aufstellen. Plinius fährt nemlich fort:

Kimon

von Kleonae habe die Erfindungen des Eumaros ausgebildet. In diesen Worten ist ein Schulzusammenhang zwischen den beiden Malern hinlänglich klar ausgesprochen; und wir können daher Eumaros um ein Menschenalter vor Kimon setzen. Die Zeit des Letzteren aber hat zuerst Böttiger[1]) daraus bestimmt, dass sich auf ihn zwei Epigramme des Simonides beziehen, welcher Ol. 78, 2 starb[2]). In einem derselben wird ausser Kimon ein Maler Dionysios genannt, der das Seitenstück zu seinem Gemälde lieferte; und dieser ist wahrscheinlich der Kolophonier, der Zeitgenosse des Polygnot, zu dessen Nekyia ebenfalls Simonides die Inschrift dichtete. Mochte nun allerdings Kimon mit diesen Künstlern sich nur in so fern berühren, als sein Alter mit ihrer Jugend zusammentraf, so werden wir doch annehmen müssen, dass er noch bis gegen die Zeit der Perserkriege thätig war, wonach dann Eumaros zwischen die 60ste bis 70ste Olympiade fallen würde: eine Zeit, in welcher auch in der Sculptur sich die verschiedenen Stylarten mit grösserer Schärfe zu sondern beginnen.

Ueber die künstlerischen Verdienste des Kimon äussert sich in ziemlich allgemeinen Ausdrücken zuerst Aelian[3]): „Kimon von Kleonae (wie statt Konon schon längst verbessert ist), bildete, wie erzählt wird, die Malerkunst aus, die damals noch eben in der ersten Entwickelung sich befand und ohne Kunst und Erfahrung von seinen Vorgängern ausgeübt ward, überhaupt gewissermassen noch in den Windeln und an der Mutterbrust lag. Weshalb er auch eine reichlichere Bezahlung als seine Vorgänger empfing.“ Weit bestimmter spricht Plinius[4]): „Er erfand catagrapha (was durch obliquas imagines übersetzt wird); ferner Mannichfaltigkeit in der Gesichtsbildung, das Zurück-, Auf- und Herunterblicken; 10 er schied in den Hauptgliedern die feineren Theile, hob die Adern hervor, und erfand in der Bekleidung die Bezeichnung der Falten und Busen.“ Die meiste Schwierigkeit in der Erklärung dieser Worte hat der Ausdruck catagrapha gemacht; und man hat wohl darüber gestritten, ob nicht etwa Plinius selbst das Wort falsch aufgefasst habe, oder ob nicht die Uebersetzung obliquas imagines eine Interpolation sei. Beide Einwürfe scheinen mir unbegründet: catagrapha bedeutet Profil, und obliquae imagines ist die richtige Uebersetzung dieses Wortes, wofür den Beweis die Erzählung des Plinius[5]) über ein Portrait des Antigonos liefert, welches Apelles, um den Mangel des einen Auges zu ver-

---

1) Arch. d. Mal. I, 235. 2) Anall. I, 142,

n. 77 (83): *Οὐκ ἀδαῆς ἔγραψε Κίμων τάδε· παντὶ δ᾽ ἐπ᾽ ἔργῳ*
μῶμος, ὃν οὐδ᾽ ἥρως Δαίδαλος ἐξέφυγεν.

n. 78 (84): *Κίμων ἔγραψε τὴν θύραν τὴν δεξιάν·*
τὴν δ᾽ ἐξιόντων δεξιὰν Διονύσιος.

Für die Veränderung des Namens *Κίμων* in *Μίκων*, welche Jahn (die polygnot. Gemälde S. 68) vorschlägt, scheinen mir keine zwingenden Gründe vorzuliegen. 3) V. H. VIII, 8. 4) 35, 56. 5) 35, 90.

bergen, im Profil malte. Um aber die Angabe des Plinius richtig zu würdigen, müssen wir wiederum zu den Vasen unsere Zuflucht nehmen. Auf ihnen, wird man sagen, ist die Profilbildung seit den ältesten Zeiten durchaus Regel. Allerdings; streng genommen aber doch nur im uneigentlichen Sinne; genauer müssten wir nicht von Profilbildern, sondern von Silhouetten sprechen, in denen ausser dem Contour noch andere Formen durch Linien bezeichnet sind: liniis intus sparsis, wie Plinius von der Malerei des Aridikes und Telephanes bemerkt. Das eigentliche Profil unterscheidet sich davon hauptsächlich in der Bildung des Auges. Dieses aber erscheint auf den Vasen alten Stils stets so gezeichnet, als sei es von vorn gesehen. Erkennen wir es nun als das Verdienst des Kimon an, dass er in der Zeichnung des Auges zu naturgemässer Richtigkeit sich erhob, so war damit ein höchst wesentlicher Fortschritt gewonnen. Denn erst dadurch ward möglich. was als das weitere Verdienst des Kimon geschildert wird, das Antlitz mannigfaltig zu bilden, im Zurück-, Auf- oder Herunterblicken: alles Ausdrucksweisen, die lediglich auf der Zeichnung des Auges beruhen. Denn an blosse Wendungen des ganzen Kopfes zu denken, erlaubt der Ausdruck varie formare voltus nicht, welcher bestimmt auf den durch den Blick bedingten Ausdruck des Gesichtes hindeutet. Halten wir nun diese Beziehung auf eine feinere Durchbildung der Zeichnung fest, so werden uns auch die weiteren Angaben des Plinius leicht klar werden. Articulis membra distinxit: an die Stelle der silhouettenartigen Behandlung trat eine naturgemässere Zeichnung der Gelenke, damit je nach der verschiedenen Lage der Körper auch die Lage der einzelnen Glieder, ihre Richtung und Bewegung dem Beschauer deutlich werde. In der Angabe der Adern mögen wir zunächst nur ein Streben nach grösserer Durchbildung alles Details erkennen. Dagegen schliesst es sich an die vorher bezeichneten Vorzüge an, dass er in der Gewandung rugas et sinus invenit. Gern wird man zugeben, dass dies nicht einfach von der Andeutung der Falten überhaupt, sondern von einer kunstmässigeren Sonderung der Massen zu verstehen ist. In den Vasenbildern alten Styls finden wir meistentheils die Falten in langen Linien über die Formen des Körpers hinweggezogen, ohne dass auf die Rundung desselben in durchgreifender Weise Rücksicht genommen wäre. Dem Kimon nun werden wir das Verdienst zuerkennen, dass er die Falten und Bauschungen des Gewandes in bestimmten Massen sonderte, wie sie sich theils durch den Wurf des Gewandes selbst, theils nach der Natur der unter ihnen liegenden Formen des Körpers bilden müssen. — Fassen wir alle diese einzelnen Bemerkungen zusammen, so ordnen sie sich leicht einem einheitlichen Gesichtspunkte unter: wir erkennen nemlich in Kimon von Kleonae den Begründer einer kunstmässigen Zeichnung, und müssen dieses Verdienst um so höher schätzen, als es der weiteren Entwickelung der Malerei nach zwei verschiedenen Richtungen hin die Wege bahnte: die strengere Rücksicht auf die Natur der Form war der erste Schritt, um die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung von Licht und Schatten, d. h. das Malerische im engeren Sinne im Gegensatz der blossen Zeichnung, hinzulenken; der Fortschritt in der Zeichnung des Auges dagegen erschloss ein ganz neues Gebiet in geistiger Beziehung, die Möglichkeit des mannigfaltigsten physiognomischen Ausdruckes. Dass wir aber auch durch diese Auffassung die Bedeutung des Kimon nicht zu hoch anschla-

gen; dafür wird uns die weitere Geschichte der Malerei noch nachträglich den sichersten Beweis liefern. Denn unmittelbar nach Kimon sehen wir, wie allerdings durch einen der bedeutendsten Künstler die Malerei mit einem gewaltigen Schritte sich zu ihrem geistigen Höhenpunkte erhebt, um sich sodann nach den verschiedensten Richtungen hin in den einzelnen Vorzügen des speciell 12 Malerischen auszubilden.

Aus dieser älteren Zeit der Anfänge sind uns ausser den schon genannten keine Maler bekannt, es sei denn, dass wir Mimnes Anspruch auf den Namen eines Künstlers gewähren wollen, obwohl er nur aus einigen Spottversen des um Ol. 60 lebenden Chier's Hipponax[1]) als Maler von Schiffsinsignien bekannt ist, einer Gattung der Malerei, die freilich deshalb noch nicht zur Kunst im höheren Sinne gezählt werden darf, weil einmal ein Künstler, wie Protogenes, von ihr ausgehend sich zum höchsten Ruhme emporarbeitete. Nach einer Emendation Bergk's[2]) wurde als Vater des Mimnes in jenen Versen Hekatomnos genannt.

Ausnahmsweise mögen unter den Künstlern auch Akesas und Helikon angeführt werden. Denn obwohl sie nur Teppichweber waren, so werden sie doch vom Alterthume als wahrhafte Künstler in ihrem Fache gefeiert; und „Werke des Akesas und Helikon" war sogar eine sprüchwörtliche Bezeichnung für bewunderungswürdige Leistungen geworden[3]). Die Sitte aber, die heiligen Tempelgewänder und Vorhänge mit eingewebten oder gestickten Figuren zu schmücken, bot für die Entfaltung wirklich künstlerischen Geschmackes ein weites Feld. Von einem solchen einst in Delphi aufbewahrten Werke ist uns durch Athenaeus[4]) die Inschrift aufbewahrt worden:

Τεῦξ' Ἑλικὼν Ἀκεσᾶ Σαλαμίνιος, ᾧ ἐνὶ χερσὶ
Πότνια θεσπεσίην Παλλὰς ἔτευξε χάριν.

Salamis, die Vaterstadt, wird von Athenäus noch näher als die Kyprische bezeichnet; und dieser Ueberlieferung der Inschrift gegenüber können wir nicht umhin, die Nachricht der Parömiographen als ungenau zu betrachten, welcher zufolge Akesas aus Patara in Lykien, Helikon aus Karystos auf Euböa stammen sollte. Wenn ihnen nun von demselben die Verfertigung des ersten panathenäischen Peplos beigelegt wird, so deutet diese Angabe auf eine sehr alte Zeit; und hiermit stimmt auch das Zeugniss des Plutarch[5]) überein. Er nennt nemlich 13 das Gewand, welches Alexander als ein Ehrengeschenk von der Stadt Rhodos erhalten hatte und an einem Ehrentage, wie in der Schlacht bei Arbela, trug, ein Werk des „alten" Helikon (*Ἑλικῶνος τοῦ παλαιοῦ*). Nimmt man hierzu noch Rücksicht auf die etymologische Bedeutung der beiden Namen, so erscheint die Vermuthung Völkels[6]) nicht unwahrscheinlich, dass, wenn auch nicht die Personen mythisch sind, doch die Namen ihnen von ihrem Gewerbe beigelegt worden sein mögen. — Mit ihnen zusammen führt Athenaeus auch einen Aegypter Pathymias wegen verwandter Leistungen an.

---

[1]) Bei Tzetzes ad Lyk. 424. [2]) Ztschr. f. Alterth. 1847, S. 174. [3]) Vgl. die Parömiographen. [4]) II, p. 48 C und nach ihm durch Eustathius ad Odyss. A, 130, p. 1400, 12 R; cf. Anall. III, 192, n. 206. [5]) Alex. 32. [6]) Arch. Nachlass, S. 119.

So bleibt uns, ehe wir zu Polygnot selbst übergehen, nur noch übrig, zuvor von dem Vater dieses eigentlichen Begründers der griechischen Malerei zu handeln.

Aglaophon.

Aglaophon, von der Insel Thasos gebürtig, wird am häufigsten als Vater und Lehrer des Polygnot und Aristophon genannt[1]). Doch entbehrt er auch nicht des eigenen Ruhmes: Cicero[2]) nennt ihn zwischen Zeuxis und Apelles, Quintilian[3]) neben Polygnot. Die Zeit seiner Blüthe muss der seines Sohnes entsprechend in die erste Hälfte der siebziger Olympiaden gefallen sein. Nun nennt aber Plinius[4]) einen Aglaophon unter den Malern der 90sten Olympiade; und damit scheint im Einklange, dass nach Satyrus bei Athenaeus[5]) Alkibiades aus Olympia zwei Gemälde des Aglaophon nach Athen gebracht haben soll, welche sich auf die gymnischen Siege desselben bezogen. Da nun der Vater des Polygnot nicht wohl noch lange nach der Blüthe seines Sohnes am Leben sein konnte, so haben die neueren Forscher ziemlich übereinstimmend zu dem Auskunftsmittel gegriffen, dass zwei Künstler des Namens Aglaophon zu unterscheiden seien, so dass der zweite der Enkel des ersten gewesen wäre. Doch 14 hat die Erfahrung gelehrt, dass von diesem Auskunftsmittel nur ein möglichst sparsamer Gebrauch gemacht werden darf. Plinius aber, wie er anerkanntermassen hinsichtlich der Zeitbestimmung der älteren Bildhauer häufig im Irrthume befangen ist, muss als ein eben so unsicherer Gewährsmann gelten, wo es sich um die Zeit der älteren Maler handelt: zahlreiche Beispiele werden dies in der Folge lehren. Es handelt sich also nur noch um das Zeugniss des Satyrus. Dieses aber wird durch Plutarch geschwächt, welcher[6]) eines jener beiden Bilder dem Aristophon, dem Sohne des Aglaophon, beilegt; und dieser konnte, sofern er der jüngere Bruder des Polygnot war, recht wohl bis gegen Ol. 90 am Leben sein. Sei es nun, dass Athenaeus beim Excerpiren irrte, oder dass die ursprüngliche Lesart *'Αριστοφῶντος τοῦ 'Αγλαοφῶντος* war und der erste Name wegen der Aehnlichkeit mit dem zweiten später ausgefallen ist, so fehlt uns doch auf jeden Fall hinlängliche Veranlassung, um neben dem älteren Aglaophon noch einen gleichnamigen jüngeren Künstler anzunehmen. — Ueber seine Werke sind wir äusserst mangelhaft unterrichtet. Aelian[7]) erwähnt ein Pferd als sehr schön; nach Karystios aus Pergamos[8]) war er der erste, welcher die Nike geflügelt gemalt hatte. Beide Erwähnungen geben uns aber wahrscheinlich nicht Nachricht von ganzen Gemälden, sondern nur von Einzelnheiten aus grösseren Compositionen.

---

[1]) Simon. bei Paus. X, 27, 4; Plato Jon. I, p. 532 E; Gorg. I, p. 448 B u. d. Schol.; Harpocr. Suid. Phot. s. v. *Πολύγνωτος*; Dio Chrys. LV, p. 558 B. [2]) Or. III, 7. [3]) XII, 10 init. [4]) 35, 60. [5]) XII, 534 D. [6]) Alcib. 16. [7]) H. A. epil. p. 972 Gronov. [8]) Beim Schol. Arist. Av. 573.

Zweiter Abschnitt.

Polygnotos und seine Zeitgenossen.

Polygnotos.

„Polygnot, Sohn und Schüler des Aglaophon, stammte von der Insel Thasos, erhielt aber das athenische Bürgerrecht zum Danke dafür, dass er die Poekile, oder nach Andern die Gemälde im Theseion [1]) und Anakeion unentgeltlich gemalt hatte.“ So berichtet Harpokration, und nach ihm Suidas und 15 Photius [2]) aus der Rede Lykurg's *περὶ τῆς Ἱερείας*; und daraus erklärt es sich, weshalb Theophrast bei Plinius [3]) den Polygnot Athener nennen konnte, während er auch anderwärts immer Thasier heisst. — Ueber die Zeit seiner Thätigkeit bemerkt Plinius [4]) nur allgemein, dass sie vor Ol. 90 zu setzen sei. Doch stehen uns ausserdem andere weit bestimmtere Angaben zu Gebote. So werden wir zuerst durch den Umstand, dass für das eine Bild in der Lesche zu Delphi Simonides die Inschrift dichtete, mindestens bis auf Ol. 78, 2, das Todesjahr des Dichters, zurückgeführt. Ja, da Simonides schon Ol. 75, 4 nach Sicilien ging, ohne von dort wieder nach Griechenland zurückzukehren, so hat Letronne [5]) daraus sogar folgern wollen, dass die delphischen Gemälde selbst vor diesen Zeitpunkt zu setzen seien. Doch ist zur Abfassung des Epigrammes die Gegenwart des Dichters in Delphi nicht nothwendig vorauszusetzen. Immer aher mag die Thätigkeit des Polygnot bald nach den Perserkriegen begonnen haben und das delphische Gemälde eines seiner ersten umfangreichen Werke gewesen sein, durch welches sich sein Ruhm über ganz Griechenland verbreitete und die Aufmerksamkeit des Kimon auf die Person des Künstlers gelenkt wurde. Denn mit der Staatsverwaltung des Kimon hängt die Thätigkeit des Polygnot in Athen auf das Engste zusammen; und der Künstler scheint zu dem Staatsmanne in einem ähnlichen Verhältnisse gestanden zu haben, wie Phidias zu Perikles. In welchem Jahre er nach Athen gekommen sei, darüber mangeln freilich positive Angaben. Doch verdienen vor allem zwei Zeitpunkte in Betracht gezogen zu werden: die nemlich, welche uns durch die Gegenwart des Kimon in der Heimath des Künstlers gegeben sind. Ol. 77, 2 führte Kimon die Gebeine des Theseus von Skyros nach Athen; Ol. 79, 2 unterjochte er die von den Athenern abgefallene Insel Thasos aufs Neue [6]). Da nun aber die Versetzung der Gebeine den Bau des Theseustempels zur unmittelbaren Folge hatte, und Polygnot zu dessen Ausschmückung mit Gemälden thätig war, so bietet sich uns von selbst die Annahme dar, dass Kimon den Künstler schon damals und sogleich für diesen 16 bestimmten Zweck mit sich nach Athen geführt habe. Seine nahen Beziehungen

---

[1]) Dass für *Θησαυρῷ* zu lesen sei *Θησέως ἱερῷ* oder *Θησείῳ*, wird jetzt wohl allgemein anerkannt. [2]) s. v. *Πολύγνωτος*. [3]) 7, 205. [4]) 35, 58. [5]) Lettres d'un antiquaire à un artiste, p. 452. [6]) Vgl. Clinton fasti s. a.

zu Kimon offenbaren sich dann ferner darin, dass er in der peisianaktëischen Halle malte, welche, wie Jahn[1]) vermuthet, von einem Schwager des Kimon erbaut, von dem Letzteren dagegen mit Gemälden geschmückt und in Folge dessen Poekile genannt wurde. Dort stellte Polygnot in dem Gemälde der Zerstörung Ilions die Laodike, des Priamos Tochter, unter dem Bilde der Elpinike, der Schwester des Kimon, dar[2]), worauf man in neuerer Zeit auch deshalb Gewicht gelegt hat, weil man daraus den Zeitpunkt der Entstehung des Werkes genauer bestimmen zu können meinte, wenn auch, wie mir scheint, ohne Grund. Als nemlich bald nach der Unterjochung von Thasos Kimon angeklagt ward, versuchte Elpinike den Perikles als einen der bedeutendsten unter seinen Gegnern durch ihre persönliche Verwendung günstiger zu stimmen. Da soll nun Perikles, wie um zu zeigen, dass die Reize der Fürsprecherin auf ihn keinen Eindruck hervorbrächten, geantwortet haben: *Γραῦς εἶ, γραῦς; ὦ Ἐλπινίκη, ὡς τηλικαῦτα διαπράττεσθαι πράγματα*[3]). Elpinike war beim Tode ihres Vaters (Ol. 72, 4) ein junges Mädchen (*κόρη*) und unverheiratet, konnte also zur Zeit ihrer Begegnung mit Perikles etwa vierzig Jahre alt und immer noch eine schöne Frau sein; und in der That scheint sie doch auch ihre Absicht nicht verfehlt zu haben: Perikles gab seine, wie Sillig meint, „inurbane“ Antwort lächelnd (*μειδιάσας*), und zeigte sich im Verlaufe des Processes wirklich milder, als zu erwarten gewesen war. Dass hieraus jedoch die Zeit des polygnotischen Gemäldes sich näher bestimmen lasse, scheint mir auch deshalb nicht möglich, weil wir über die besondere Art der Darstellung des Portraits nicht genau unterrichtet sind. Laodike wird allerdings einmal bei Homer[4]) *εἶδος ἀρίστη* genannt; nach ihrer Stellung in der Familie des Priamos durfte sie jedoch der Künstler nicht in zarter Jugendblüthe darstellen, sondern hatte volle Freiheit, sie selbst dem Charakter einer Matrone nahe zu bringen. Ein Hauptzweck des Künstlers war 17 aber gewiss immer der, dem Bruder der Elpinike, seinem Beschützer, eine Huldigung darzubringen. Selbst, ob wir es mit einer andern Nachricht bei Plutarch über Elpinike: *πρὸς Πολύγνωτον ἐξαμαρτεῖν*, sehr genau zu nehmen haben, lässt sich gerade deshalb bezweifeln, weil diese Sage von der Art ist, dass sie eben nur dem gemalten Portrait ihre Entstehung verdanken konnte.

In die Zeit gegen Ol. 80 gehört endlich auch ein Gemälde des Polygnot in der Vorhalle des Tempels der Athene Areia zu Plataeae[5]). Denn dieser Tempel war aus der Beute der Perserkriege errichtet und Phidias machte für denselben das Götterbild. — Während nun so alle einzelnen Bestimmungen etwa in dem Zeitraum von Ol. 75—80 zusammentreffen, könnte es nach den Gemälden, welche Polygnot in einem mit den Propylaeen zusammenhängenden Gebäude ausführte[6]), den Anschein gewinnen, als ob der Künstler noch bis Ol. 87, 1, dem Jahre der Vollendung der Propylaeen, gelebt habe. An sich wäre dies freilich nicht unmöglich, doch müsste es immer auffallen, dass aus der ganzen Periode der perikleischen Staatsverwaltung sonst kein einziges Werk des Polygnot angeführt wird. Wollte man freilich annehmen, jene Gemälde seien nicht Wand- sondern Tafelmalereien gewesen, so könnte man sagen, dass

---

[1]) Arch. Zeit. 1847, S. 175. [2]) Plut. Cim. 4. [3]) Plut. Cim. 14. [4]) Il. III, 124. [5]) Paus. IX, 4, 2. [6]) Paus. I, 22, 6.

sie erst nach des Künstlers Tode an ihren späteren Aufstellungsort gekommen seien. Da ich jedoch aus später zu entwickelnden Gründen diese Ansicht nicht theilen kann, so bleibt allerdings für jetzt nur die an Ort und Stelle näher zu prüfende Vermuthung übrig, dass jene Gemäldegallerie schon vor dem Bau der eigentlichen Propylaeen errichtet und erst später mit diesen in architektonische Verbindung gesetzt worden sei.

Unter seinen Werken verdienen die erste Stelle:

Die Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi, darstellend die Einnahme Ilions und die Unterwelt. Sie scheinen schon im Alterthume unter allen Werken des Polygnot das grösste Ansehen genossen zu haben. Plinius freilich erwähnt sie nur mit einem Worte: Hic Delphis aedem pinxit (35, 59), und die Anerkennung, welche der Künstler schon bei seinen Zeitgenossen fand, spricht sich bei ihm nur in der weiteren Nachricht aus, dass die Amphiktyonen dem Polygnot freies Gastrecht ertheilten. Für den Ruhm im Allgemeinen zeugen Plutarch [1]), Philostrat [2]), der Scholiast zu Plato's Gorgias [3]). Einer Figur, der Kassandra, gedenkt Lucian [4]) als besonders meisterhaft. Pausanias aber widmet der Beschreibung der beiden Gemälde sieben ganze Kapitel: X, 25—31, und dadurch sind sie für die Kenntniss der älteren Malerei das unbedingt wichtigste Werk geworden. Nachdem schon im Anfange dieses Jahrhunderts durch die künstlerische Reproduction der Gebrüder Riepenhausen die Aufmerksamkeit von Neuem auf sie gelenkt worden war, haben sie namentlich in den letzten Jahren zu den vielfältigsten Erörterungen Anlass gegeben [5]). Auf dieselben im Einzelnen einzugehen, ist natürlich hier nicht der Ort. Nur bemerke ich schon hier, dass zum richtigen Verständniss dessen, was weiter unten aus den delphischen Gemälden über den künstlerischen Charakter des Polygnot gefolgert werden soll, die Kenntniss der Welcker'schen Schrift vorausgesetzt werden muss.

18

In Athen, wo Polygnot, wie bereits bemerkt wurde, einen wesentlichen Einfluss auf die künstlerischen Unternehmungen des Kimon ausgeübt zu haben scheint, knüpft sich sein Ruhm an mehrere ausgedehnte Werke, in deren Ausführung er sich indessen mit mehreren seiner Zeitgenossen theilte. Des Zusammenhanges wegen wird es gut sein, dieselben an dieser Stelle ausführlicher zu besprechen, und bei seinen Mitarbeitern hierauf kurz zu verweisen.

Die Gemälde in der Poikile. Die ausführlichsten, aber in vieler Beziehung freilich immer nur spärlichen Nachrichten über dieselben giebt uns Pausanias I, 15. Er sah in der Halle vier Gemälde. Diese waren:

1. Die Schlacht zwischen den Athenern und Lakedämoniern bei Oenoë in Argolis;
2. Der Kampf der Athener unter Führung des Theseus gegen die Amazonen;
3. Die Einnahme Troja's und der Rath der Könige über den Frevel des Aias gegen Kassandra;
4. Die Schlacht bei Marathon.

19

[1]) de def. or. c. 6. [2]) V. A. VI, 11. [3]) p. 101 ed. Ruhnken. [4]) Imagg. 7. [5]) O. Jahn: Die Gemälde des Polygnot u. s. w. Kiel 1841 (aus den Kieler philologischen Studien). Welcker: Die Composition der polygnotischen Gemälde. Berlin 1848 (aus den Schriften der Berliner Akademie). K. F. Hermann: Epikritische Betrachtungen über d. pol. Gemälde. Göttingen 1849. Overbeck: Antepikritische Betrachtungen u. s. w. im Rh. Mus. N. F. VII, S. 419 flgd.

Die Namen der Künstler giebt Pausanias nicht an. Nach einer Erwähnung des Plinius [1]) war ein Theil des Ganzen von Polygnot gemalt, und zwar umsonst, ein anderer von Mikon gegen Bezahlung. Völlig ungewiss ist der Meister des ersten Bildes. Das zweite wird ausdrücklich dem Mikon beigelegt: Arist. Lys. 678 sqq., Arrian VII, 18, 10, wo schon längst *Μίκωνος* für *Κίμωνος* verbessert ist. Das dritte malte Polygnot: Plut. Cim. 4. Schwankender sind die Angaben über das vierte Bild, die marathonische Schlacht. Pausanias nennt später gelegentlich Panaenos, den Bruder des Phidias, als den Künstler [2]); und dies wird ausdrücklich von Plinius [3]) bestätigt. Dagegen spricht Aelian [4]) von Mikon und von Polygnot, und für Ersteren zeugen Arrian [5]), so wie Sopatros [6]) in einer rhetorischen Uebung über das Thema: Mikon sei von den Athenern bestraft worden, weil er die Barbaren grösser gemalt, als die Hellenen; wofür eine gewisse Bestätigung in dem Citat des Harpokration [7]) aus der Rede Lykurg's *περὶ τῆς ἱερείας* vorliegt, in welchem freilich nicht der Anlass der Bestrafung, wohl aber die Summe des Strafgeldes, nemlich dreissig Minen, angegeben wird. Was nun Polygnot anlangt, so lässt sich seine Erwähnung allenfalls daraus erklären, dass im Alterthum zuweilen wohl die ganze Ausschmückung der Poekile als sein Werk bezeichnet werden mochte [8]), und dass er vielleicht von Kimon mit der Oberleitung des Ganzen war betraut worden. Dagegen werden wir nicht umhin können, dem Mikon einen bestimmten Antheil auch an der Ausführung selbst neben Panaenos zuzuerkennen, freilich aber ungewiss lassen müssen, ob eine der grösseren Abtheilungen, in welche dieses Gemälde zerfällt, oder nur einzelne, in dem ganzen Bilde zerstreute Figuren oder Gruppen von seiner Hand waren [9]).

20 Blicken wir nun auf die Gemälde selbst, so bereitet uns sogleich das erste die Schwierigkeit, dass wir von dem Kampfe bei Oenoë durchaus keine zuverlässige Kunde haben. Sodann vermögen wir nicht anzugeben, in welcher ideellen Verbindung dieses Gemälde mit den drei übrigen zu denken ist: diese stehen offenbar in einem trilogischen Zusammenhange, gerade so, wie die Perser des Aeschylos. Das Grundthema ist dasselbe, womit auch Herodot seine Erzählung der Perserkriege eröffnet: Kampf des Griechenthums gegen Asien, und zwar mit besonderem Bezuge auf Athen, welches in dem Amazonenkampfe, dem ersten der Griechen gegen nicht Stammesgenossen (Paus. V, 11, 7), mehr, als in dem Argonautenzuge, in der Schlacht von Marathon mehr, als in der von Salamis verherrlicht ward. Wenn aber schon in dem delphischen Bilde von Ilions Einnahme den athenischen Helden eine höhere Bedeutung beigelegt ward, als etwa bei Homer, so dürfen wir wohl annehmen, dass diese Bevorzugung in dem athenischen Bilde in noch verstärktem Maasse hervorgetreten sein wird. Nehmen wir nun endlich dazu, dass das Bild der Schlacht bei Oenoë eines geringeren Rufes, als die übrigen theilhaft geworden zu sein scheint, so ist vielleicht die Vermuthung nicht zu gewagt, dass es gar nicht zu dem urprünglichen Cyklus gehört habe, sondern erst später hinzugefügt worden sei. — Ueber die

[1]) 35, 59. [2]) V, 11, 6. [3]) 35, 57. [4]) h. an. VII, 38. [5]) l. l. [6]) *διαίρεσις ζητημάτων* I, 8, p. 120 sqq. Walz. [7]) s. v. *Μήκων.* [8]) vgl. Suidas s. v. *Πεισιανάκτειος στοά* und *Ζήνων.* Diog. Laërt. im Leben des Zeno. [9]) Ausführlicher, aber im Ganzen übereinstimmend handelt über diese Frage O. Jahn arch. Aufs. S. 16 flgd.

Darstellung selbst bemerkt Pausanias, dass der Kampf noch nicht vollkommen entbrannt war, sondern erst begann und man eben zum Handgemenge kam.

Ueber das Gemälde der Amazonenschlacht wissen wir aus Pausanias nur, dass Theseus unter den Athenern war, so wie aus Aristophanes (Lys. 678), dass die Amazonen zu Ross kämpften.

In dem Bilde der Einnahme Ilions war bei dem Rathe der Könige über den Frevel des Aias auch dieser selbst gegenwärtig und unter andern Kriegsgefangenen auch Kassandra. Dass Laodike unter dem Bilde der Elpinike, der Schwester Kimon's, dargestellt war, ist schon früher erwähnt worden. Wie sich dieses Bild zu dem verwandten delphischen im Einzelnen verhalte, sind wir leider ausser Stande anzugeben. Was Pausanias anführt, scheint mir nicht, wie man gemeint hat, auf eine durchaus verschiedene, sondern vielmehr durchaus 21 ähnliche Auffassung des Mittelpunktes der Handlung hinzudeuten: weshalb ich freilich noch weit entfernt bin, das athenische Gemälde für eine blosse Copie des delphischen erklären zu wollen.

Etwas ausführlicher sind die Nachrichten über die Darstellung der marathonischen Schlacht. Böttiger[1]) wollte dieselbe in vier Hauptabtheilungen zerlegen; allein Pausanias unterscheidet offenbar nur drei Scenen: 1. Beginn des Kampfes: Plataeer und Athener gerathen ins Handgemenge mit den Barbaren; und hier ist der Kampf noch unentschieden; 2. Moment der Entscheidung im Mittelpunkte (τὸ δὲ ἔσω τῆς μάχης): die Barbaren fliehen und stossen einander in den Sumpf; 3. Folgen der Entscheidung als Schlussscene (ἔσχαται δὲ τῆς γραφῆς): die Barbaren, im Begriffe, in die Schiffe der Phönicier sich zu retten, werden von den Hellenen erschlagen. Die Götter und Dämonen, welche den Hellenen Hülfe brachten, in eine besondere Abtheilung zu versetzen, ist durch nichts gerechtfertigt, vielmehr werden sie im Momente der Entscheidung sichtbar geworden sein. Athene als Schutzgöttin des ganzen Landes, Theseus als Stammheros, und zwar so dargestellt, als ob er aus der Erde aufsteige; Marathon, als Heros Eponymos, und Herakles, als in Marathon vorzugsweise und zuerst göttlich verehrt. Sie waren vom Künstler wahrscheinlich nicht als eigentliche Kämpfer aufgefasst, sondern als Gestalten, welche durch ihre blosse Erscheinung Schrecken und Entsetzen unter den Feinden verbreiteten. Dies scheint daraus hervorzugehen, dass Pausanias einen andern Heros, den Echetlos mit dem Pfluge ausdrücklich als unter den Kämpfenden sich hervorthuend bezeichnet.

Wie die nach Plinius (35, 57) portraitähnlich gebildeten Haupthelden in dem Gemälde vertheilt waren, geht aus Pausanias nicht hervor. Möglich ist es sogar, dass sich einzelne Figuren in den verschiedenen Abtheilungen wiederholten. So abgeschmackt nun die Erzählungen der Rhetoren sind, dass Miltiades vom Volke die Ehre der Namensbeischrift nicht habe erlangen können, da doch das Bild erst lange nach seinem Tode gemalt wurde, so ergiebt sich doch aus ihnen, dass er in der ersten Abtheilung die vornehmste Stelle ein- 22 nehmen musste; und zwar, wie er mit ausgestreckter Hand auf die Barbaren hinweisend die Hellenen zum Kampfe aufforderte: Aesch. in Ctes. p. 80 (575 R);

---

[1]) Arch. d. Mal. S. 249.

Schol. Arist. T. III, p. 566D; Corn. Nep. Milt. 6. In dieser Abtheilung war es wahrscheinlich auch, wo die Plataeer einen ehrenvollen Platz erhalten hatten, indem man sie, an den böotischen Helmen kenntlich, eifrig zur Hülfe herbeieilen sah: Dem. c. Neaer. p. 1377. Kynaegeiros, Polyzelos und Kallimachos mussten ziemlich nahe bei einander dargestellt sein, da Aelian (h. a. VII, 38) von einem Hunde erzählt, der zum Lohne dafür, dass auch er sich an dem Kampfe betheiligt, in ihrer Umgebung Platz gefunden hatte. Diese Gruppe nun befand sich wahrscheinlich in der dritten Abtheilung. Denn Herodot (VI, 114) erzählt, wie der Polemarch Kallimachos auf der Verfolgung bei den Schiffen umgekommen sei; und eben dort war es, wo Kynaegeiros eine Hand verlor, als er ein Schiff erfasste [1]). Nach Pausanias (I, 21, 2) muss auch Aeschylos in dem Gemälde kenntlich gewesen sein. Endlich spricht Plinius noch von den Portraits des Datis und Artaphernes. Auf die barbarische Kleidung der Perser (bracchati) deuten Persius (sat. III, 53); und schon erwähnt ward, dass Mikon die Barbaren grösser als die Hellenen gebildet haben sollte. — Ueber die Vernichtung der Gemälde in der Poekile wird in dem Rückblick auf diese Periode gesprochen werden.

Die Gemälde im Tempel der Dioskuren zu Athen waren Werke des Polygnot und des Mikon: Paus. I, 18, 1. Polygnot hatte die Hochzeit der Dioskuren mit den Töchtern des Leukippos gemalt, d. h. wohl nach der gewöhnlichen Auffassung den Raub derselben; Mikon „die, welche mit Jason nach Kolchi geschifft waren; und hier hatte sich Mikon besondere Mühe gegeben mit Akastos und dessen Rossen," wie Pausanias sich ausdrückt. Doch würden wir uns hiernach schwerlich einen richtigen Begriff von dem Bilde machen, wenn uns nicht Pausanias an einer andern Stelle einen bestimmteren Wink gäbe. Wo er von Medea's Ueberlistung der Töchter des Pelias berichtet (VIII, 11, 3), 23 fügt er hinzu, er kenne deren Namen nur daher, dass Mikon in der Inschrift ihrer Bilder sie Asteropeia und Antinoe nenne. Diese Bilder sind doch wahrscheinlich keine andern, als die im Dioskurentempel; und so vermuthet Böttiger [2]) gewiss mit Recht, dass dort die Rückkehr der Argonauten dargestellt war. Unter ihnen befand sich vielleicht jener Butes, auf den sich die Sprüchwörter beziehen: *Βούτην Μίκων ἔγραφεν* und *θᾶττον ἢ Βούτης*, um etwas zu bezeichnen, was schnell und leichthin abgefertigt wird. Der Maler hatte nemlich nur den Helm und das eine Auge hinter einem Berge hervorschauen lassen, und sich begnügt, den Mann ausserdem nur durch den beigeschriebenen Namen kenntlich zu machen: Zenob. prov. cent. I, 11, p. 87 und Append. e Vatic. I, 12, p. 260 Schott. Denn obwohl Hesychius (s. o.) und Zenobius (IV, 28) Butes als „einen der Kämpfenden in der Stoa" (Poikile) bezeichnen, so macht doch Jahn [3]) bei dem Schweigen der übrigen Grammatiker über die Localität mit Recht für den Dioskurentempel den Umstand geltend, dass Butes auch sonst als einer der Argonauten bekannt ist: Apoll. Rhod. I, 95; Apollod. I, 9, 16. — Mit Unrecht scheint mir Böttiger [4]) noch ein zweites Gemälde des Mikon im

---

[1]) vgl. Plut. de glor. Ath. 3; Luc. Jupp. trag. 32; Himer. or. X, 2, p. 564, nach welchem Kallimachos noch im Tode seinen kriegerischen Ausdruck bewahrte. [2]) Arch. d. Mal. 259. [3]) Arch. Aufs. S. 19. [4]) Arch. d. Mal. S. 256.

Tempel der Dioskuren vorauszusetzen. Denn die Worte des Pausanias (I, 18, 1): „sie selbst stehend und ihre Kinder auf Rossen sitzend," glaube ich vielmehr auf die Tempelstatuen beziehen zu müssen, als auf Gemälde, deren Beschreibung nun erst folgt.

Die Gemälde im Tempel des Theseus legt Pausanias (I, 17, 2) dem Mikon bei; doch scheint auch an ihnen Polygnot einen Antheil gehabt zu haben, sofern, wie schon erwähnt wird, bei den Lexikographen für ϑησαυρῷ zu lesen ist Θησέως ἱερῷ oder Θησείῳ. Die Beschreibungen des Pausanias sind wiederum sehr dürftig. Dargestellt waren 1) der Kampf der Athener gegen die Amazonen; 2) die Schlacht der Lapithen und Kentauren; Theseus hatte schon einen der letzteren getödtet; zwischen den andern war der Kampf noch unentschieden. 3) Auf der dritten Wand (wie Pausanias sich ausdrückt) war eine ziemlich unbekannte Sage dargestellt, deren Verständniss noch dadurch erschwert wurde, dass das Bild von der Zeit gelitten und Mikon diesen Mythos nicht in seiner ganzen Ausführlichkeit vorgestellt hatte. Aus dem Folgenden 24 ergiebt sich, wie auch Jahn[1]) bemerkt, als Gegenstand des Bildes die Sage: dass Theseus, um dem Minos seine Abstammung von Poseidon zu beweisen, einen ins Meer geworfenen Siegelring heraufholte und einen von Amphitrite ihm geschenkten goldenen Kranz mitbrachte. An diese Erzählung knüpft nun Pausanias noch verschiedene Sagen über die letzten Schicksale des Theseus an. Vielleicht ist dies nur eine seiner beliebten mythologischen Abschweifungen; vielleicht aber befand sich in dem Tempel auch noch ein viertes Gemälde, welches auf das Ende des Theseus Bezug hatte, und so die Reihenfolge der übrigen: die Anerkennung der Herkunft, sodann zwei der Hauptkämpfe, passend zu einem kleinen Cyklus zusammenschliessen würde.

Die Gemälde in der Pinakothek der Propyläen. Wie viele von diesen schon zu Pausanias Zeit nicht mehr vollkommen gut erhaltenen Gemälden als Werke des Polygnot zu betrachten seien, würde sich nach den unklaren Worten jenes Schriftstellers (I, 22, 6) schwer entscheiden lassen, wenn nicht ein künstlerisches Gesetz die Zusammengehörigkeit von sechs derselben mit ziemlicher Sicherheit verbürgte. Zuerst ist klar, dass Diomedes und Odysseus, der eine, wie er in Lemnos des Philoktetes Bogen, der andere, wie er das Palladion aus Ilion raubt, Gegenstücke sind. Sodann hat Orest, welcher Aegisthos, nebst Pylades, welcher die zur Hülfe herbeieilenden Söhne des Nauplios mordet, gleichfalls ein Seitenstück in dem Opfer der Polyxena: das Thema ist beide Male blutige Sühnung. Nun fährt Pausanias fort: „Diese schreckliche That hat Homer zu übergehen wohlgethan; und eben so scheint es mir besser, dass er die Einnahme von Skyros durch Achilleus besungen hat, als dass er den Achill in der Verkleidung unter den Jungfrauen sich aufhalten lässt, obwohl viele es erzählen und es auch Polygnot (hier) gemalt hat." Die Richtigkeit dieser Auffassung der Worte des Pausanias ergiebt sich nun aus dem Folgenden, dass Polygnot „auch Nausikaa und ihre Wäscherinnen und Odysseus, wie er unter ihnen erscheint, auf dieselbe Weise, wie es Homer gedichtet, gemalt hatte." Denn dieser Gegenstand ist das vortrefflichste Gegenstück zu Achilleus unter 25

---

[1]) Arch. Aufs. S. 20.

den Töchtern des Lykomedes. Obwohl ich es für jetzt nicht wage, den inneren Gedankenzusammenhang zwischen diesen sechs Bildern nachzuweisen, so schliessen sie sich doch offenbar in ihrer räumlichen Gegenüberstellung und im Allgemeinen auch in Hinsicht des Mythenkreises so schön zusammen, dass wohl nicht daran zu zweifeln ist: sie seien alle nach einem einheitlichen Plane und von einem und demselben Künstler entworfen worden. Die andern an jenem Orte befindlichen Gemälde sondert dann Pausanias von den vorhergehenden bestimmt ab: *γραφαὶ δέ εἰσι καὶ ἄλλαι καὶ. . . .* Hiermit hat denn auch die Vermuthung derer ihre Erledigung gefunden, welche das Gemälde der Nausikaa dem Protogenes beilegen wollten (w. m. s.). Auf das Bild der Polyxena aber werden wir ein Epigramm des Pollianus[1]) beziehen dürfen, in welchem ein Gemälde (*πίναξ*) mit der Darstellung ihrer Opferung fälschlich dem Polyklet zugeschrieben wird:

Ἅδε Πολυκλείτοιο Πολυξένα, οὐδέ τις ἄλλα
Χεὶρ ἔθιγεν τούτου δαιμονίου πίνακος.
Ἥρας ἔργον ἀδελφόν· ἴδ' ὡς πέπλοιο ῥαγέντος
Τὰν αἰδῶ γυμνὰν σώφρονι κρύπτε πέπλῳ.
Λίσσεται ἁ τλάμων ψυχᾶς ὕπερ· ἐν βλεφάροις δὲ
Παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κεῖται ὅλος πόλεμος.

Die Gemälde im Pronaos des Tempels der Athene Areia zu Plataeae, für welchen Phidias das Tempelbild gemacht hatte, waren von der Hand des Polygnot und eines uns sonst ganz unbekannten Malers Onasias, dessen Namen man gegen die Autorität aller Handschriften in den bekannteren des nur als Bildhauer bekannten Onatas hat verändern wollen. Pausanias (IX, 4, 2) giebt den Inhalt dieser Gemälde nur ganz allgemein an: Polygnot malte den Kampf des Odysseus gegen die Freier, Onasias den ersten Zug der Argiver gegen Theben.

Die Beziehung dieser Darstellungen zu dem Tempel, wie zu den Zeitverhältnissen, hat Welcker[2]) in folgenden Worten sehr schön aufgefasst: „Vor Theben ging das ganze angreifende Heer unter, und Odysseus unterdrückte 26 die Feinde im eigenen Hause, wie die Hellenen bei Plataeae die in das Heiligthum eingedrungenen und auf ihrem Boden frech sich festsetzenden Perser. Den beiden Niederlagen solcher, die rechtmässigen Besitz gewaltsam und übermüthig an sich zu reissen trachteten, wird der Untergang der Perser verglichen, und Pallas ist's, welcher, wie der Sieg überhaupt, auch diese neueste Thebaïs und Freiermord verdankt wird."

Von Gemälden in Thespiae hat sich nur bei Plinius (35, 123) eine beiläufige Erwähnung erhalten. „Pausias malte auch Wandgemälde mit dem Pinsel zu Thespiae, als die einst von Polygnot gemalten wieder hergestellt wurden, doch meinte man, dass er bei der Vergleichung um vieles den Kürzern gezogen, weil er in einer ihm fremden Malart (Pausias war Enkaust) sich in den Wettstreit eingelassen habe."

In Rom sah man von Polygnot ein Gemälde in dem Porticus vor der Curie des Pompeius. Man zweifelte, ob eine Figur mit dem Schilde im Herauf-

---

1) Anall. II, p. 440, n. 5. 2) Allg. Lit. Zeit. 1836, S. 205.

steigen oder im Herabsteigen dargestellt war: Pl. 35, 59. Ob dies der ganze Inhalt des Bildes war, lässt sich nicht entscheiden.

Wie wir oben die Polyxena dem Polygnot zugesprochen haben, so müssen wir auch eine Darstellung der Bestrafung des Salmoneus in der Unterwelt um so mehr ihm ebenfalls zuerkennen, als in dem Epigramm, welches davon handelt[1], der Irrthum des Dichters sich dadurch deutlich verräth, dass er als Vaterland des Künstlers Thasos, die Heimath des Polygnot, nicht des Polyklet anführt:

Χείρ με Πολυκλείτου Θασίου κάμεν· εἰμὶ δ' ἐκεῖνος
Σαλμωνεύς, βρονταῖς ὃς Διὸς ἀντεμάνην,
ὅς με καὶ εἰν Ἀΐδῃ πορθεῖ πάλι, καί με κεραυνοῖς
βάλλει, μισῶν μου κοὐ λαλέοντα τύπον.
ἴσχε Ζεῦ πρηστῆρα, μέθε χόλον· εἰμὶ γὰρ ἄπνους
ὁ σκοτός· ἀψύχοις εἰκόσι μὴ πολέμει.

Während wir so dem Polyklet den Ruhm eines Malers entziehen mussten, wissen wir dagegen aus Plinius (34, 85), dass Polygnot auch als Bildhauer tüchtig war, wenn er auch durch kein einzelnes Werk eine besondere Berühmtheit erlangt hat. 27

Endlich muss noch erwähnt werden, dass es nach Plinius (35, 122) von Polygnot auch schon Gemälde in enkaustischer Manier gab, einer Gattung der Malerei, die ihre weitere Ausbildung und damit eine weit verbreitete Geltung erst in einer späteren Periode erhalten hat.

Ueber die Stellung des Polygnot in der Entwicklungsgeschichte der Malerei bietet uns vor allem ein ausführliches Urtheil des Plinius[2] Aufschluss, und es verdient dasselbe um so sorgfältiger erwogen zu werden, als es offenbar mit den kurz vorhergehenden über Eumaros von Athen und Kimon von Kleonae im engsten Zusammenhange steht[3]. Es lautet: primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurumumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare. Was hier als der Fortschritt des Polygnot angeführt wird, mag uns zwar nach dem hohen Begriffe von der Kunst, welchen wir an seinen Namen zu knüpfen pflegen, geringfügig erscheinen, weshalb man auch vielfältig bestrebt gewesen ist, den Worten des Plinius eine möglichst weite Deutung zu geben. Um mir daher den Weg zu einer strengeren Auffassung zu bahnen, glaube ich mit besonderem Nachdruck auf einen allgemeinen Gesichtspunkt der Beurtheilung hinweisen zu müssen, welcher bis jetzt zum Nachtheil dieser ganzen Forschungen durchaus nicht genug hervorgehoben worden ist: Plinius giebt uns in seinen Urtheilen nicht eine Geschichte der inneren, geistigen Entwickelung, sondern eine Geschichte des eigentlich Malerischen in der Malerei, der Technik im weitesten Sinne, insofern sie die gesammten Mittel der Darstellung umfasst, nicht den geistigen Inhalt des Dargestellten. Dies ist der Grund, weshalb er von den Zeitgenossen des Phidias, welche diesem in geistiger Beziehung, wenn nicht völlig, doch beinahe ebenbürtig waren, so wenig zu berichten weiss. Er

---

[1]) Append. Anthol. Pal. II, p. 633. [2]) 35, 58. [3]) vgl. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 136.

gleicht darin den Kunstforschern des vorigen Jahrhunderts, welche von der
28 Malerei vor Raphael nur geringe Kenntniss haben, um so mehr aber von Zeichnung, Farbe, Helldunkel u. a. seiner Zeitgenossen und Nachfolger zu erzählen wissen. Die Rechtfertigung, wie die Bedeutung der hier aufgestellten Sätze kann sich natürlich erst durch die ganze folgende Betrachtung der Geschichte der Malerei bis auf Apelles ergeben.

Polygnot also malte nach Plinius die Frauen mit durchsichtigem Gewande. Wörtlich könnte dies nur heissen, dass er seine Gestalten mit einer Art von durchsichtigem Flore bekleidet habe; allein dies hätte doch nur ausnahmsweise der Fall sein können, wenn der Maler nicht gegen alles, was er täglich vor Augen sah, verstossen wollte. Der Sinn dieser Worte wird also in bestimmter Weise zu begrenzen sein, und zwei andere Angaben bieten uns dazu die Mittel. Lucian in der bekannten Stelle[1]) will seine Musterschönheit in der Weise der Kassandra von Polygnot bekleidet haben: das Gewand auf das dünnste und feinste ausgearbeitet (ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην), so dass es, so viel als nöthig, in Massen zusammengezogen sei, meist aber wie vom Winde durchwehet bewegt erscheine. Ebenso legt Aelian[2]) dem Polygnot Feinheiten in der Gewandung (ἱματίων λεπτότητας) bei. In beiden Stellen stehen die Worte λεπτότατον, λεπτότης in einem eigenthümlichen Doppelsinne; nemlich dass sie streng genommen auf die künstlerische Behandlung bezogen werden müssen, doch aber nur dann ihren vollen Sinn zu haben scheinen, wenn wir das λεπτὸν, das Dünne und Feine auch als eine Eigenschaft des Stoffes der Gewandung selbst anerkennen. Es ist offenbar hier an einen Stoff zu denken, welcher sich in viele kleine und zarte Falten zerlegt, für dessen Darstellung in der Malerei also nicht weniger eine grosse Feinheit und Zartheit in der Zeichnung erfordert wird. Danach erscheint es sehr wohl möglich, dass die Durchsichtigkeit des Gewandes bei Plinius nichts anderes ausdrücken will, als was bei den griechischen Gewährsmännern durch λεπτότης bezeichnet wird, und wir daher mehr an ein Durchscheinen der Form, als der Farbe des Körpers zu denken haben. Doch lässt sich dem Ausdrucke des Plinius vielleicht auch noch ein bestimmterer Sinn unterlegen. Von Kimon, dem Vorgänger des Polygnot, hiess es, dass er die
29 Massen der Gewandung naturgemässer gesondert habe; bei dem Mangel eigentlicher Schattengebung wird er aber eine volle Klarheit in der Anordnung kaum erreicht haben. Blicken wir nun auf die bessern der tarquiniensischen Wandgemälde, doch immer die wichtigsten Werke, welche uns zur Vergleichung übrig geblieben sind, so werden wir finden, dass man sich diesem Ziele zu nähern suchte, indem man unter dem Gewande den vollständigen Umriss der Figur selbst sehen liess, gewissermassen die Ursache der aussen sichtbaren Wirkung. Denn dem Auge wurde dadurch deutlich, weshalb das Gewand gewisse Formen annahm, weil es erkannte, wie es sich theils an die Formen des Körpers anlehnte, theils von ihnen ablöste. Nehmen wir nun an, dass dieses Verfahren zuerst von Polygnot angewendet wurde, so liesse sich dadurch die Ausdrucksweise des Plinius wenigstens in gewisser Beziehung rechtfertigen; und auch dass er nur von Frauen spricht, hätte seinen guten Grund. Denn bei den kürzeren

---

[1]) Imagg. 7. [2]) V. h. IV, 3.

und knapperen Männergewändern erscheint eine solche Nachhülfe minder nothwendig, um die Formen des Körpers, die Bewegung aller verschiedenen Theile in hinlänglicher Klarheit und der Natur gemäss zu zeigen, als bei der reichen Bekleidung der Frauen, welche gerade durch die Fülle des Stoffes ohne scharfe Gliederung den Körper nicht nur bedecken, sondern gänzlich verhüllen würde. War aber demnach das Verdienst dieser Neuerung schon an sich keineswegs gering, so vermochte es ausserdem auf die weitere Entwickelung der Kunst einen nicht unwesentlichen Einfluss auszuüben. Denn die Aufmerksamkeit musste sich dadurch immer mehr auf die Bedeutung der Rundung aller Körperformen und in Folge dessen auf die Beobachtung von Licht und Schatten hinlenken. Unter diesem Gesichtspunkte bereitet also Polygnot den grossartigen Umschwung in der Malerei vor, welcher bald nach ihm mit solcher Gewalt sich geltend machte, dass Plinius die Geschichte derselben eigentlich erst von dort aus beginnt.

Als weiteres Verdienst des Polygnot giebt Plinius an, er habe angefangen: os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare. Adaperire kann hier nur in dem Sinne von ex parte aperire stehen: einer Bedeutung, welche Forcellini anerkennt, ohne sie mit Beispielen belegen zu können. Wir begegnen hier also, wie schon Winckelmann bemerkt, einer Erscheinung in 30 der Malerei, die wir in derselben Weise auch aus der Sculptur kennen: dem leise geöffneten Munde im Gegensatze zu dem geschlossenen und gekniffenen des archaischen Styls. Auffälliger müsste es erscheinen, dass es weiter heisst: Polygnot habe in seinen Köpfen die Zähne sehen lassen, wenn wir einen ähnlichen Ausdruck, wie in den Köpfen der Satyrn u. a. voraussetzen wollten. Eine richtige Erklärung wird sich vielleicht erst auf folgendem Wege ergeben. Durch das Oeffnen des Mundes entsteht im Inneren desselben ein tiefer Schatten, dessen falsche Behandlung in der Malerei leicht die ganze Wirkung, welche durch das Oeffnen erstrebt wird, aufheben und vernichten kann. Denn statt eines frischeren, lebensvolleren Hauches erzeugt ein einförmiger schwarzer Schatten leicht den Ausdruck der Kälte, der Starrheit, ja selbst der Dummheit. Jenes grössere Leben entsteht erst durch die mannigfachen Wirkungen des Lichtes, welches sich im Inneren des Mundes, namentlich an dem Weiss der Zähne bricht. Darauf also wird Polygnot sein Augenmerk gerichtet haben, wenn wir freilich auch nicht nachzuweisen vermögen, auf welche Weise er mit den geringen technischen Mitteln, auf welche sich damals die Malerei noch beschränkte, die beabsichtigte Wirkung erreichte. Diese selbst bezeichnet Plinius, wenn er sagt: Polygnot habe den Ausdruck des Gesichts von der alterthümlichen Strenge zu grösserer Mannigfaltigkeit ausgebildet.

Der Fortschritt in der Bildung des Mundes allein würde jedoch für diesen Zweck nicht genügt haben. Mindestens eben so wichtig musste die Bildung des Auges sein. Hier hatte zwar, wie wir gesehen haben, bereits Kimon von Kleonae die wesentlichsten Verbesserungen eingeleitet; jedoch scheint auch auf diesem Gebiete Polygnot seinen Vorgänger übertroffen zu haben. Denn während dessen Verdienste sich hauptsächlich auf die Vervollkommnung und naturgemässere Richtigkeit der Zeichnung zu beziehen scheinen, wodurch freilich zugleich auch eine grössere Mannigfaltigkeit des Ausdruckes möglich wurde,

lässt uns das Lob, welches Lucian[1]) den Augenbrauen der Kassandra des [31] Polygnot ertheilt, besonders auch auf eine Vollendung des geistigen Ausdruckes schliessen. Denn mag auch „ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπὲς“ vor allem durch grosse Meisterschaft der Zeichnung, durch eine schön geschwungene Linie erreicht worden sein, so ist doch die Schönheit derselben nur auf den Ausdruck der Grösse und Würde berechnet. Weit stärker spricht sich ein späterer Epigrammendichter über den Ausdruck in den Augen der Polyxena des Polygnot aus: in den Augenlidern der Jungfrau liege der ganze troische Krieg.

Doch ehe von dieser Höhe des Ausdruckes weiter gesprochen wird, ist der wenigen Nachrichten zu gedenken, welche wir über die Färbung bei Polygnot besitzen. Das spätere Alterthum scheint in ihr die schwächste Seite der polygnotischen Kunst gesehen zu haben. Quintilian[2]) wundert sich, wie der simplex color bei ihm und Aglaophon noch zu seiner Zeit Liebhaber finden konnte. Auch Cicero[3]) will Polygnot und die andern ältern Maler, welche nicht mehr als vier Farben angewendet, nur wegen ihrer Formen und Zeichnung, nicht wegen der Färbung loben. Und von einer nach Illusion strebenden Wir- [32] kung der Farbe finden wir allerdings bei Polygnot und seinen Zeitgenossen keine Spur. Ueber das Technische der Farbenbehandlung sind wir leider fast gar nicht unterrichtet; und wenn wir daher durch Plinius erfahren, dass Polygnot und Mikon zuerst Oker (sil) und zwar attischen, angewandt[4]), so wie, dass sie Tryginon, eine schwarze Farbe aus Weinhefen bereitet[5]), so vermögen wir diese Angaben eben wegen ihrer Zusammenhangslosigkeit nicht zu würdigen. Eben so vereinzelt steht die Nachricht, dass Polygnot die Köpfe der Frauen mit buntfarbigen Mützen (mitrae) bedeckte[6]), wenn wir nicht daraus abnehmen wollen, dass sich darin ein Streben nach einem grösseren Reichthume der Farben ausspreche. Wichtiger schon ist es, wenn Lucian[7]) an dem Bilde der Kassandra das Geröthete der Wangen preist. Denn hier gewährt uns die Vergleichung der tarquiniensischen Grabgemälde ein Mittel zu klarerem Verständniss. Auch sie sind ganz ohne Schattengebung mit einfachen Farben, wie wir von den Gemälden des Polygnot voraussetzen müssen. Wenn wir nun trotzdem geröthete Wangen bei den Frauen finden, so müssen wir daraus schliessen, dass es die Absicht des Künstlers war, nicht sowohl eine mehr oder weniger vergängliche Farbenwirkung darzustellen, als vielmehr uns die Farbe der Wangen als nothwendig ihnen anhaftend, auf ihrem eigenen Wesen beruhend zu zeigen. In dieser Auffassung aber bestärken uns einige Angaben, welche Pausanias mehr beiläufig bei der Beschreibung der delphischen Gemälde einfliessen lässt. So macht er bei der Figur des Aias, Sohnes des Oïleus, darauf aufmerksam, dass man an dem Colorit den Schiffbrüchigen erkannte, auf dessen Haut der Schmutz des Salzwassers noch zu kleben scheine[8]). Der Dämon der Verwesung, Eurynomos, hatte eine Farbe zwischen schwarz und dunkelblau in der Mitte stehend, wie die Schmeissfliegen[9]). Tityos war geblildet schon ganz aufgerieben von der beständigen Strafe, ἀμυδρὸν καὶ οὐδὲ ὁλόκληρον εἴδωλον, ein abge-

---

1) Imagg. 7. 2) XII, 10. 3) Brut. 18. 4) 33, 160. 5) 35, 42. 6) 35, 58. 7) Imagg. 7. 8) X, 31, 1. 9) X, 28, 7. Ein ähnlicher Dämon VI, 6, 11 und in einem tarquiniensischen Gemälde: Mon. ined. dell' Inst. II, 5.

blasstes und ganz verfallenes Schattenbild. Ebenso erscheinen die Fische im Acheron ganz schattenartig [1]). Alle diese verschiedenen Angaben sind in einer Beziehung durchaus gleicher Natur: es ist in keinem dieser Fälle auf eine eigentlich malerische Farbenwirkung abgesehen, sondern eine einzige, von dem Colorit der umgebenden Figuren abweichende Grundfarbe soll der bestimmten einzelnen Gestalt ihren besondern Charakter verleihen. Die eigenthümliche Farbe beruht auf der eigenthümlichen Natur der Gestalt; sie ist nicht etwas aus der momentanen Erscheinung der dargestellten Person Entspringendes, sondern etwas ihrem bleibenden Wesen dauernd Anhaftendes.

Ziehen wir jetzt das Resultat. Eumaros von Athen hatte Mann und Frau in der Malerei unterschieden, er hatte die Grundverschiedenheit des Colorits beider Gechlechter festgestellt. Polygnot ging weiter: auch innerhalb der einzelnen Geschlechter veränderte er die Farbe der Körper, sofern durch dieselbe das Wesen der dargestellten Person schärfer charakterisirt werden konnte. Pausanias nimmt natürlich nur von den hervorstechendsten Fällen Notiz; doch mögen wir daraus weiter folgern, dass Polygnot auch minder grelle Unterschiede, wie z. B. die Abstufungen zwischen Knaben-, Jünglings-, Greisenalter nicht 33 gänzlich unberücksichtigt gelassen haben wird. Weiter nahm er die Röthe der Wangen bei den Frauen als etwas ihrem Wesen eigenthümliches in seine Malerei auf. Endlich mehrte er in dem schmückenden Beiwerke, wie den Kopfbedeckungen, den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Farben. Ueberall zeigt sich also bei Polygnot ein lebhaft erwachter Sinn für die Bedeutung der Farbe, welcher die bald darauf erfolgende Umwandlung der ganzen Malerei wesentlich verbreiten hilft, wenn sich auch eine Beachtung der Licht- und Schattenwirkung noch nirgends bei ihm verräth.

Nächst der Zeichnung und Farbe gebührt in der Malerei der Composition eine hohe Bedeutung. Sie hängt zwar auf das Engste mit der geistigen Auffassung der dargestellten Gegenstände zusammen. Doch giebt es von dieser unabhängig gewisse Forderungen, welche einzig in dem Raume begründet sind, welcher dem Künstler zu Gebote steht. Der Raum aber ist namentlich da von Einfluss, wo er von dem Künstler nicht frei gewählt, sondern wo er gegeben ist, und mehr, wo er nur einen Theil eines architektonischen Ganzen bildet. Denn hier muss der Maler, wenn er seine Aufgabe vollständig lösen will, sich diesem Ganzen zunächst völlig unterordnen und darauf bedacht sein, den architektonischen Grundgedanken auch in seinen Malereien noch weiter auszubilden. Wende man nicht ein, dass dadurch der Maler in seiner Freiheit und seiner Selbständigkeit beeinträchtigt werde: der wahre Künstler wird aus dieser Beschränkung nur Gewinn ziehen. Den thatsächlichen Beweis kann uns Raphael durch das liefern, was er in den Stanzen des Vatican wirklich geleistet hat. Wenn nicht das höchste, so ist es doch das zuerst in die Augen springende Verdienst dieser Schöpfungen, dass sie aus dem architektonischen Raume wie mit einer innern Nothwendigkeit hervorgegangen erscheinen, dass der Künstler auch die tieferen geistigen Beziehungen gerade durch das enge Anschliessen an den Raum zu entwickeln verstanden hat. Auch die Kunst des Polygnot

[1]) X, 28, 1,

war vorzugsweise, vielleicht ausschliesslich darauf angewiesen, architektonische Räume zu schmücken; und es darf daher die Frage nicht unberührt bleiben: in welchem Verhältnisse sie zu den dadurch bedingten Forderungen steht.
34 Leider kann sie nur eine ungenügende Beantwortung erhalten, da nicht nur kein einziges Werk erhalten ist, sondern wir nicht einmal über den Raum, in welchem sich irgend eines derselben befand, genauer unterrichtet sind. Als ein Princip jeder guten Composition werden wir indessen die Forderung des Gleichgewichtes hinstellen, welches sich häufig schon äusserlich durch einen Parallelismus der sich gegenüberstehenden Glieder bethätigen wird. Dass Polygnot sich diesen Forderungen nicht entzog, lehrt zunächst jene kleinere Reihe von Compositionen, welche offenbar mit bestimmter Rücksicht auf dieselben zusammengeordnet sind, nemlich die Bilder in der Pinakothek der Propyläen zu Athen: Odysseus, der den Bogen des Philoktet, und Diomedes, der das Palladium raubt; der Mord des Aegisthos und die Opferung der Polyxena; Achill unter den Töchtern des Lykomedes, und Odysseus unter den Begleiterinnen der Nausikaa erscheinen für Jeden, der mit den Bildwerken einigermassen vertraut ist, in so schlagender Weise als drei Paare von Gegenstücken, dass wir kühn voraussetzen dürfen, diese Entsprechung sei auch noch weiter bis in Einzelnes durchgeführt gewesen. Noch wichtiger für unsre Kenntniss auch in dieser Beziehung sind aber die Gemälde in der Lesche zu Delphi. Freilich geht Pausanias über die hier in Betracht kommenden Fragen stillschweigend hinweg. Aber die Genauigkeit seiner Beschreibung macht es möglich, diesen Mangel einigermassen zu ergänzen; was auch in der That in der letzten Zeit mehrfach versucht worden ist. Auf diese Weise ist es namentlich durch die Untersuchungen Welcker's ausser Zweifel gesetzt worden, dass in der Raumabtheilung eine grosse Regelmässigkeit herrscht. Deutlich tritt die Mittelgruppe hervor: eben so deutlich ergeben sich die beiden Endgruppen; zwischen diesen und der Mittelgruppe lagen je zwei Hauptmassen, so dass sich also die ganze Composition jedes der beiden Bilder der Breite nach in sieben Abtheilungen zerlegt, deren je zwei, zu beiden Seiten der mittleren, zu einander in einem entsprechenden Verhältnisse stehen. Schon mit diesem allgemeinen Resultate könnte man sich genügen lassen, indem man voraussetzen dürfte, dass in dem Urbilde sich noch viele Einzelheiten strenger dem Grundplane entsprechend gezeigt haben würden,
35 als es sich bei der Mangelhaftigkeit unserer Kenntniss nachweisen liesse. Eigene Studien haben mich indessen überzeugt, dass trotz dieser Mangelhaftigkeit das von Welcker aufgestellte Grundprincip sich noch in weit strengerer Weise durchführen lässt. Dies hier zu thun, würde theils zu viel Raum erfordern, theils ohne eine nochmalige künstlerische Reproduction nur einen halben Nutzen gewähren. Nur einige Winke über die zu befolgende Methode und die daraus sich ergebenden Resultate mögen daher hier Platz finden. Die Methode beruht einfach auf der Annahme, dass die Anordnung der Figuren in mehreren Abstufungen über einander nicht in streng von einander getrennten Reihen, gewissermassen Stockwerken, welche sich durch die ganze Breite des Bildes hinziehen, durchgeführt werden darf, sondern dass sich diese Reihen durch Vermittelungsglieder in auf- und absteigenden Linien unter einander verbinden. Auf diesem Wege ergiebt es sich, ohne dass es nöthig wäre, dem Pausanias

in der Erklärung irgend wie Gewalt anzuthun, dass nicht nur je die eine Hälfte eines und desselben Bildes in den Grundlinien der Composition der andern auf das Strengste entspricht, sondern auch, dass ganz dieselben Grundlinien in beiden Gemälden gleichmässig wiederkehren. Ja ich stehe nicht an zu glauben, dass sich in der ältern, wie in der neuern Kunst kaum etwas anderes finden dürfte, was hinsichtlich strenger Gesetzmässigkeit der Composition mit den Gemälden des Polygnot den Vergleich aushielte, ohne dass dieser Künstler dadurch seine höhere künstlerische Freiheit geopfert hätte. Der schon oben benutzte Vergleich mit Raphael und seinen bei der höchsten Vollendung doch so streng gesetzmässigen Compositionen kann auch hier lehren, dass, was ich von Polygnot annehme, wenigstens nicht an einem inneren Widerspruche leidet. Blicken wir aber auf das, was wir sonst von der Kunst vor und zur Zeit des Polygnot wissen, so kann daraus für meine Ansicht nur eine Bestätigung erwachsen. Ich glaube das Grundgesetz, welches ich auch für Polygnot in Anspruch genommen habe, das strenge Entsprechen der sich gegenüberstehenden Glieder, an einer Reihe der wichtigsten Werke ältester und alter Zeit mit hinlänglicher Sicherheit dargelegt zu haben[1]). Polygnot steht zwar an der Grenze, aber noch 36 innerhalb der alten Zeit. In keiner Beziehung lässt sich sagen, dass er ein Neuerer gewesen, der die Schranken durchbrochen, ein neues Gesetz aufgestellt habe. Sein Ruhm besteht vielmehr darin, dass er trotz einer freiwilligen Unterordnung unter alt hergebrachte Formen und Gesetze diesen selbst ein höheres geistiges Leben einzuhauchen, gerade aus ihnen eine höhere künstlerische Schönheit zu entwickeln verstand. Man preist unter den Schöpfungen Raphaels namentlich die Schule von Athen nicht weniger wegen der Schönheit einzelner Figuren und Gruppen, als wegen der höheren Einheit, in welche der Künstler dieselben verbunden hat. Dieses Lob ist gerecht: aber in den Grundprincipien der Composition ist hier Raphael vielleicht niemand verwandter, als Polygnot.

Diese strenge Gliederung würde indessen zuletzt doch nur ein untergeordnetes Lob bedingen, wenn sie zu nichts Höherem, als einem blos äusserlichen Schematismus führte. Ihren wahren Werth gewinnt sie erst durch den Zusammenhang mit dem Inhalte der Darstellung; und so müssen wir uns denn von den Mitteln der künstlerischen Darstellung zu der geistigen oder poetischen Auffasssung der polygnotischen Schöpfungen wenden, einer Aufgabe, die freilich bei dem gänzlichen Mangel wirklicher Anschauung zu den schwierigsten gehört. Sehen wir zunächst von den wenigen, obwohl gewichtigen Urtheilen des Alterthums über das geistige Wesen des Polygnot ab, so bleiben uns nur die ausführlichen Beschreibungen der delphischen Gemälde, die uns allerdings manche sehr werthvolle Winke gewähren. Ja die Art der Beschreibung selbst kann uns als ein erstes Zeugniss gelten für die bedeutende Wirkung, welche Polygnot auf den Beschauer auszuüben vermochte. Pausanias, über dessen Nüchternheit und Trockenheit im Angesicht selbst der erhabensten Kunstwerke wir uns so oft zu beklagen Anlass haben, verräth hier häufiger, als sonst eine gewisse erhöhte Stimmung, wenigstens insofern, als er sich nicht mit der blossen Inhaltsangabe der Darstellung begnügt, sondern auch die Art derselben

[1]) Rhein. Mus. N. F. V, 321.

näher zu charakterisiren versucht, wenn er auch dabei über eine allgemeine Bezeichnung der Stellungen und des Ausdrucks selten hinausgeht.

37 Die Gegenstände seiner Darstellung schöpfte Polygnot, wie auch Pausanias mehrfach andeutet, aus der epischen Dichtung der Hellenen. Dieser Satz ist jedoch keinesweges so zu verstehen, dass eines seiner Gemälde nur gewissermassen eine bildliche Erläuterung zu einem bestimmten epischen Gedichte gebildet habe; sondern er nahm nur den Stoff daher, verarbeitete ihn aber in durchaus selbständiger Weise. Diese Weise selbst können wir jedoch nicht umhin wiederum als eine epische zu bezeichnen. Dem wahren Epos fehlt gewiss die poetische Einheit so wenig, wie dem Drama; aber während in diesem die ganze Entwickelung sich streng um eine einzelne Handlung bewegt, ergiebt sich dort die Einheit erst aus einer Reihe von Begebenheiten, deren manche neben ihrer mehr allgemeinen Beziehung auf die einheitliche Grundidee auch eine gewisse Selbständigkeit für sich bewahren. Die Kunst der Anlage wird sich aber besonders darin zeigen, dass diese Episoden stets für das Ganze bedeutsam ausgewählt sein müssen. So ist es in den Gemälden des Polygnot, und nur darin unterscheidet sich der Maler vom Dichter, dass er, weil sich sein ganzes Werk nicht in einer Zeitfolge, sondern gleichzeitig dem Sinne des Beschauers darstellt, nun auch die Einheit der Zeit in demselben festgehalten hat. Mit besonderer Klarheit ist dies von Welcker für das Bild von Ilions Zerstörung nachgewiesen worden, indem er als das Grundthema die Zerstörung im Momente ihrer Vollendung hinstellt. „Zu gleicher Zeit schwört Aias, bricht Epeios den Rest der Mauer ab, mordet Neoptolemos und bricht Nestor auf, stehen die Troerinnen Todesangst aus und jammern als Gefangene, schlafen die Ilier den Todesschlaf und werden begraben und wird Helena bewundert und um Freilassung der Aethra gebeten, rüsten die Schiffsleute und Knechte des Menelaos und Familie und Gesinde des Antenor den Abzug“ (S. 27). Diese Reihe einzelner Scenen ordnet sich aber der ursprünglichen Raumeintheilung entsprechend auf das Uebersichtlichste und Klarste. Wir erblicken im Centrum den letzten gemeinsamen Act der Achäer, zu beiden Seiten den Zustand, welcher im Lager und welcher in der Stadt durch die Entscheidung des Krieges eingetreten ist, endlich an beiden Enden den Abzug, hier freudig, dort trauervoll.

38 Von der Mitte aus nimmt das Ergreifende und Gewaltige der Gegenstände nach beiden Seiten hin gleichmässig ab, wie in einer Trilogie des Aeschylos (S. 25).

In solcher Schärfe, wie hier, lässt sich allerdings für das Gemälde der Unterwelt ein streng einheitlicher Grundgedanke nicht nachweisen. Es konnte schon der Sache nach nicht sowohl eine Folge von Handlungen, als ein Bild des Zustandes der Schatten uns vor Augen geführt werden. Doch ist auch hier dieses allgemeine Thema in sehr bestimmter Weise zusammengezogen und begrenzt. Odysseus ist herabgestiegen zu den Schatten: und obwohl er keineswegs der Mittelpunkt des Ganzen ist, so ist doch dadurch nicht nur ein bestimmter Zeitpunkt gewonnen, sondern es muss deshalb auch die Beziehung auf die Helden des troischen Krieges in den Mittelpunkt treten. Und in der That gerade im Centrum erscheint als König der Schatten Achilleus, des Neoptolemos Vater, über dessen Grabe die ganze Lesche errichtet ist. Wie um ihn seine Freunde vereint sind, so hat die gemeinsame Feindschaft gegen Odys-

seus eine andere Gruppe griechischer Helden zusammengeführt. In diesen drei Gruppen, des Achill, des Odysseus und der seiner Feinde, ist ein hinreichend streng verbundener Kern für das Ganze gegeben, an welchen sich die übrigen Theile in mehr lockerer Weise anlehnen durften. Die Gruppe der absichtlich von den Achaeern ganz getrennt gehaltenen troischen Führer ausgenommen, zeigt sich dies auch nach den beiden Enden zu in gesteigertem Maasse. Anstatt bestimmter mythologischer Persönlichkeiten erscheinen immer mehr Büssende von allgemeinerer Bedeutung, — selbst Tantalos und Sisyphos unterscheiden sich darin wenig von dem Vatermörder und Tempelräuber — bis ganz an den Enden in dem scharfen Gegensatze zwischen Eingeweihten und Uneingeweihten der Beschauer an seine eigene Zukunft nach dem Tode und die Wahl, welche ihm in Betreff derselben gestellt ist, gemahnt wird. Wir vermögen also auch in diesem Gemälde den tiefen dichterischen Sinn nicht zu verkennen, welcher den Künstler überall in der Auffassung des Ganzen, wie in der Anordnung seiner Theile geleitet hat.

Ueber die übrigen Werke des Polygnot sind wir leider nicht in gleich ausführlicher Weise unterrichtet. Bei dem Gemälde in der Poekile müssen wir uns daher begnügen, auf den allgemeinen trilogischen Zusammenhang hinzuweisen, in den hier eine Scene aus der Zerstörung Ilions mit den beiden andern Bildern, der Amazonenschlacht und dem Kampfe bei Marathon gesetzt war. In den Gemälden geringeren Umfanges in den Propyläen drängt uns die strenge räumliche Entsprechung, die wir zwischen je zwei derselben erkannt haben, zu der Vermuthung, dass auch ein strenges geistiges Band die gewählten Darstellungen verbindet, welches nachzuweisen spätern Forschern hoffentlich noch einmal gelingen wird. 39

Wir kehren wieder zu den delphischen Gemälden zurück, um jetzt den Gedanken des Künstlers in der Durchführung des Einzelnen näher nachzuforschen. Hier zeigt sich nun schon in äusserlichen Dingen und Beiwerken ein unverkennbares Streben, sich überall nur auf das zu beschränken, was für die dargestellte Handlung nothwendig oder bedeutsam war. Nirgends ist eine Nachahmung des Wirklichen in voller Ausführlichkeit beabsichtigt: ein Baum bezeichnet den Hain der Persephone, ein Schiff die griechische Flotte, zwei Zelte das Lager, ein Haus und ein Stück Mauer die Stadt. Auch kleinere Gegenstände, Altäre, Gefässe, Ruhebetten u. a. finden wir nur da, wo durch dieselben die Lage, der Zustand der mit ihnen verbundenen Personen lebendiger geschildert werden soll (vgl. Welcker S. 30 flgd.). Eben so liessen sich zahlreiche Beispiele anführen, wie alles, was Pausanias über Bekleidung und Attribute der einzelnen Figuren bemerkt, nur dazu dient, denselben schon äusserlich einen bestimmten Charakter zu verleihen. Noch bedeutsamer für das innere Wesen ist aber häufig schon die Stelle, welche einer Figur räumlich angewiesen ist, sei es in ihrer Zusammenordnung mit andern, oder sei es im Gegensatze zu diesen. Namentlich häufig finden wir Gruppen befreundeter Personen. Sodann aber wurde z. B. schon früher die Gegenüberstellung des Odysseus und seiner Feinde in der Unterwelt erwähnt. Derselbe Gedanke offenbart sich bei der Scene der Eidesabnahme darin, dass wiederum Odysseus es ist, welcher dem Aias gegenübersteht. Er erscheint hier nach Welckers Bemerkung (S. 23.) „als

Sprecher bei der Abnahme des Eides, er, der in allen grossen Angelegenheiten
40 voran war und darum nothwendig des Frevlers Feind, der auch zuvor auf die Steinigung des Aias angetragen hatte.“ Eben so heben sich schon durch den örtlichen Gegensatz die Charaktere des Neoptolemos und Nestor, „des jüngsten und des ältesten der Heroen, des Helden neuen Anwuchses und des Greises aus früheren Geschlechtern: Neoptolemos der einzige, der in der Stadt noch mordet, und Nestor der einzige von den Heroen, der auf der andern Seite der Akropolis jenem gegenüber, der Rache schon müde, schon gerüstet zur Abreise erscheint“ (Welcker S. 15).

Wo in der Anlage und Anordnung Alles so bedeutsam ist, da dürfen wir füglich voraussetzen, dass nun auch in der Ausführung der geistige Ausdruck der Tiefe des Gedankens entsprochen habe. Und in der That fehlt es in den Beschreibungen des Pausanias nicht an Belegen für diese Voraussetzung. Er erwähnt den Ausdruck der Klage in den Bildern der kriegsgefangenen Troerinnen, den Ausdruck der Trauer, der sich über die ganze Familie des Antenor verbreitete. Briseïs, Diomede, Iphis stehen da in bewundernder Betrachtung der Schönheit Helena's, Demophon in nachdenkender Erwartung, ob Helena die Freilassung der Aethra gewähren wird. Elasos schien eben seine Seele aushauchen zu wollen. Medusa umfasst voll Entsetzen ein Weihbecken, ein kleiner Knabe den Altar; ein Kind im Schosse eines Eunuchen bedeckt sich die Augen; Astyanax ergreift die Brust der Mutter. Während aber hier der Ausdruck durch die Handlung oder durch die besondere Lage der Person bedingt erscheint, finden wir nicht minder andere Gestalten, in denen diese Handlungen und Zustände nur als die äussere Darstellung des innersten geistigen Wesens zu betrachten sind. So sagt Pausanias von Helenos, er sitze ganz besonders niedergeschlagen da, und man würde ihn auch ohne die Ueberschrift des Namens erkannt haben. Offenbar war also hier der Charakter des Sehers vortrefflich ausgedrückt, der das Unglück seines Vaterlandes schon längst vorausgesehen, und wider seinen Willen selbst es noch beschleunigen musste. Aehnliches sprach auch vielleicht aus dem Antlitz der Kassandra, an welcher Lucian[1]) die hohe Würde der Augenbrauen hervorhebt. So tritt uns in dem Bilde der Unterwelt
41 in Thamyris der gebrochene und gestrafte Dichterstolz vor die Augen; Paris scheint selbst im Hades noch Liebesabenteuern nachgehen zu wollen, während Penthesilea auch dort ihrer Verachtung der Männer treu bleibt. — Doch genug der einzelnen Bemerkungen, welche ein aufmerksamer Leser des Pausanias sich leicht selbst wird vermehren können. Hier sollten sie nur dienen, um uns zu einer allgemeinen Würdigung des Polygnot den Weg zu bahnen und für dieselbe die Grundlage abzugeben. Die wenigen uns erhaltenen Urtheile der Alten über ihn werden sich uns nun leichter erklären und schärfer fassen lassen. Ich beginne mit einer Stelle Aelian's[2]), in welcher er mit Dionysios von Kolophon verglichen wird, der ihn in vielen Stücken nachahmte, aber in der Grösse nicht erreichte: *ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα.* Die hier gebrauchten Ausdrücke bezeichnen, streng genommen, das Wesen der polygnotischen Malerei nur in sehr äusserlicher Weise. Megalographie

---

[1]) Imagg. 7. [2]) v. h. IV, 3.

entspricht so ziemlich genau dem, was wir Historienmalerei nennen. *Εἰκὼν τελεία* ist, wie Jahn[1]) ausführlicher nachzuweisen gesucht, ein Bild in Lebensgrösse[2]). Damit wäre nun allerdings dem Polygnot noch kein besonders grosses Lob ertheilt, wenn nicht Aelian dadurch zugleich auch auf Styl und Auffassung in höherem Sinne hätte hinweisen wollen. In diesem Sinne aber schliesst das Lob der Megalographie das ein, was wir über Erfindung und Composition des Ganzen der delphischen Gemälde bemerkt haben, insofern wir nemlich Polygnot dem epischen Dichter verglichen, der eine Menge einzelner Scenen zu einem grossen bedeutungsvollen Ganzen vereinigt. Die Ausführung in lebensgrossen Dimensionen ist nun zwar keine nothwendige Folge einer solchen Auffassung, wird aber doch häufig mit ihr verbunden sein, theils aus dem äusserlichen Grunde, weil solche episch-historische Werke meistens zur Ausschmückung öffentlicher, ausgedehnter Räume bestimmt waren, theils weil der Ausdruck hoher geistiger Bedeutung in verkleinerten Verhältnissen leicht verloren gehen [42] kann, geistige Grossartigkeit am besten auch bei räumlicher Grösse ihren Ausdruck finden wird. So werden wir denn in dem Urtheile Aelians die Ausdrücke *μεγάλα, μέγεθος* nicht nur materiell von räumlicher Grösse und Ausdehnung verstehen dürfen, sondern im übertragenen Sinne auf die Grossartigkeit der ganzen Auffassung beziehen müssen. Polygnot malte also im grossen, idealen Style. Das wird uns aber noch ausdrücklich bestätigt durch einen Zeugen, dessen Urtheil ein noch bei weitem grösseres Gewicht für uns haben muss, als das des Aelian, nemlich durch Aristoteles. Auch Aristoteles stellt Polygnot mit Dionysios, und ausserdem mit Pauson zusammen. Sein Urtheil aber lässt das Räumliche ganz unberücksichtigt und betrifft einzig die geistige Auffassung. Polygnot bildete seine Gestalten über der Wirklichkeit, Pauson unter derselben, Dionysios ihr entsprechend[3]). Hier ist also der ideale Charakter der polygnotischen Kunst mit einem Worte deutlich genug ausgesprochen. Denn wenn Polygnot seine Gestalten vollkommener darstellte, als sie uns in der Wirklichkeit vor Augen zu treten pflegen, so war dies, wie wir in den Erörterungen über Phidias gezeigt haben, nur möglich, indem er sie frei von den Zufälligkeiten und Mängeln der Wirklichkeit nur nach ihrem innern Wesen, nach der Idee bildete, welche sie zu verkörpern bestimmt waren. Vergegenwärtigen wir uns aber, da einmal Phidias genannt ward, dessen Aufgabe und vergleichen sie mit der des Polygnot, so wird uns auch, von der Verschiedenheit der Kunstgattung abgesehen, ein sehr wesentlicher Unterschied nicht verborgen bleiben können. Bei der Bildung der Götterideale handelt es sich um durchaus einfache und reine Ideen, deren jede für sich in ihrer höchsten Vollendung zu erfassen war, man möchte sagen in ihrer Abstraction von allen sie umgebenden Handlungen und Zuständen. Denn die Götter waren nicht durch diese geworden, was sie waren; sondern sie waren es ihrem Wesen nach von Anfang an. Die

---

1) Die Gemälde des Polygnot. Kieler Studien S. 142 flgd. 2) Freilich bleibt der Ausdruck *ἐν τοῖς τελείοις* namentlich wegen des Artikels immer auffällig; und wir müssen zugeben, dass Aelian mit diesen Worten den Polygnot vielleicht nur als einen der vollendetsten Künstler hat bezeichnen wollen. In ähnlichem Sinne wird *ἀκρὸς* z. B. von Plutarch häufig angewendet: Num. 13 *ἕνα τῶν ἄκρων δημιουργῶν*; Pelop. 23; Lysand. 7; Philop. 14; Aemil. Paull. 3. 3) Poët. 2: *Πολύγνωτος μὲν κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἰκάζει.*

Darstellungen des Polygnot bewegten sich ziemlich ausschliesslich in der Welt
43 der Heroen. Diese steht allerdings in ihrem Wesen den Göttern noch näher, als das gewöhnliche Geschlecht der Menschen; aber mindestens eben so grossen Antheil hat sie an dem Wesen der Letzteren. Eine Idealität in gleichem Sinne, wie den Göttern, kann also den Heroen nicht zukommen. Wohl aber sind sie Ideale, insofern die besondere geistige Eigenthümlichkeit, welche das ganze Wesen einer Persönlichkeit bestimmt, in ihnen in ursprünglicher Reinheit ausgeprägt erscheint. Und dass sie Polygnot in dieser Weise aufgefasst hatte, das lehren nicht nur seine delphischen Gemälde, wie wir sie früher im Einzelnen betrachtet haben, sondern das bestätigt auch Aristoteles noch ausdrücklich, zwar nur durch ein einziges Wort, dessen Bedeutung jedoch durch den Gegensatz, wie durch den ganzen Zusammenhang sehr scharf hervorgehoben wird. Er nennt Polygnot ausgezeichnet als ἠθογράφος, während des Zeuxis Malerei kein ἦθος habe [1]. Diesen Ausspruch thut Aristoteles bei Gelegenheit der Definition der Tragödie und zur Erläuterung derselben. Wir werden dagegen den umgekehrten Weg einschlagen und sein Urtheil über die Künstler aus unserer Kenntniss der Tragödie erklären müssen. Das Wesen derselben setzt er in die Darstellung der Handlung (πρᾶξις); diese aber solle auf dem ἦθος beruhen, aus dem ἦθος hervorgehen. Doch sei letzteres nicht selbst Zweck: denn während ohne Handlung eine Tragödie überhaupt nicht denkbar sei, gäbe es dagegen in Wirklichkeit, namentlich unter den neueren manche, ohne Ethos. Ethos nun ist nach dem Sprachgebrauche des Aristoteles, der hier wegen der später modificirten Bedeutung allein als massgebend gelten darf, der unveränderliche, von den einzelnen Handlungen durchaus unabhängige Charakter der Personen, durch welchen vielmehr die Handlungsweise des Individuums überall erst bestimmt wird, ohne dass die jedesmalige einzelne Situation auf ihn selbst eine Rückwirkung zu äussern vermöchte [2]. Dieses Ethos ist natürlich, wie keineswegs immer vorhanden in der Tragödie, so auch keineswegs blos in ihr zu finden. Homer war, mit den beiden Hauptshelden seiner Gedichte beginnend, in der Auf-
44 stellung ethischer Charaktere allen vorangegangen; nur durfte im Epos bei der Mannigfaltigkeit und dem episodischen Charakter mancher Handlungen das Ethos häufig nur im Allgemeinen vorausgesetzt werden, ohne dass es sich überall in gleicher Stärke zu manifestiren nöthig hatte. In der Tragödie dagegen bewegt sich alles weit strenger um eine einheitliche abgeschlossene Handlung, und die Personen treten gewissermassen nur deshalb selbstredend auf, um von ihrem Antheile an dieser Handlung Zeugniss abzulegen. Hier ist es also nöthig, dass sich eben dieser Antheil immer als das nothwendige Resultat der im Charakter der handelnden Person begründeten sittlichen Motive offenbare [3]. Und in der That ist dies bei den Meisterwerken der griechischen Tragödie immer der Fall; so bei Sophokles, so namentlich bei Aeschylos, in dessen Prometheus z. B. die Bedeutung des Ethos fast die Bedeutung der Handlung überwiegt. Nach solchen Charakteren müssen wir also des Aristoteles Ausspruch über Polygnot als

---

[1]) Poët. 6: ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος. [2]) Poët. 6: ἤθη καθ' ἃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας oder: ἦθος τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις. [3]) Vgl. Jahn in den Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 108.

Maler des Ethos beurtheilen: denn offenbar will er, wenn er Zeuxis wegen Mangels desselben mit den neuern Tragikern vergleicht, Polygnot den älteren gleich setzen. Jetzt wird aber die Absicht deutlicher hervortreten, in welcher die frühern Bemerkungen über die einzelnen Figuren der delphischen Gemälde gemacht wurden. Sie liefern den thatsächlichen Beweis, wie bei Polygnot von der allgemeinen Anlage bis zu den kleinsten Besonderheiten im Einzelnen Alles nur darauf berechnet ist, jenes Ethos in eben so klaren, als bedeutsamen Zügen uns auf das Eindringlichste zur Anschauung zu bringen.

Wenn nun nach Aristoteles der höchste Zweck der Kunst auf geistige Erhebung und sittliche Veredelung gerichtet ist[1]), so werden wir die Ursache, weshalb Aristoteles im Grunde genommen unter allen Malern keinen höher schätzt, als gerade Polygnot, eben in dem Vorwalten des Ethos bei diesem Künstler suchen müssen. Und er selbst spricht dies noch ausdrücklich aus, indem er die Jugend vor dem Anblicke der Werke eines Pauson zu bewahren räth, dagegen aber anempfiehlt, die des Polygnot zu betrachten und wer sonst 45 noch von Malern und Bildhauern ἠθικὸς sei[2]). Gerade je entfernter aber dem Aristoteles hier eine platt moralisirende Tendenz liegt, um so höher müssen wir das in seinem Urtheile erhaltene Lob anschlagen, ja wir vermögen ihm kaum ein anderes an die Seite zu stellen, als das, welches die Griechen dem Zeus des Phidias ertheilten, indem sie sagten: der Künstler habe durch dieses Werk der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt. Denn in beiden Urtheilen spricht sich die Grundansicht aus, dass die höchsten künstlerischen nur im Vereine mit den höchsten sittlichen Forderungen ihre Befriedigung finden können, oder mit andern Worten, dass das Schöne und Gute in ihren höchsten Entwickelungen zusammenfallen müssen.

Auf diesem Punkte angelangt, müssen wir nochmals den Gegensatz ins Auge fassen, welcher in dem Urtheile des Aristoteles und dem des Plinius über Polygnot enthalten ist, einen Gegensatz, wie er schroffer wohl selten ausgesprochen worden ist. Denn der eine lässt die eigentliche Blüthe der Malerei erst nach dem Tode desjenigen beginnen, welchem der andere den Ehrenplatz unter den Malern ertheilt. Und doch löst sich jetzt dieser Gegensatz in der einfachsten Weise. Plinius hat vor allem die Malerei als solche im Auge, und vermag also dem Polygnot keine hervorragende Stellung anzuweisen, da er von einem der wesentlichsten Theile der Malerei, von der durch Licht und Schatten bedingten Farbenwirkung, noch gar keinen Begriff hatte, und sogar in der Formengebung sich auf die geringsten Mittel beschränkt sah, indem auch hier eine Durchbildung im Einzelnen erst durch die Berücksichtigung von Licht und Schatten möglich wird. Dem Aristoteles sind ähnliche Rücksichten durchaus fremd: er richtet sein Augenmerk auf die von der besonderen Gattung unabhängigen höchsten Endzwecke der Kunst, und es lässt sich daher sogar behaupten, seine Anerkennung gelte nicht sowohl dem Polygnot als Maler, sondern dem Künstler im Allgemeinen, insofern er geistige, poetische Ideen vermöge der Kunst anschaulich darstellt. Die besondere Technik, welche er dabei anwendet, erscheint diesem Gesichtspunkte gegenüber durchaus untergeordnet

---

[1]) Vgl. Ed. Müller, Gesch. d. Theorie d. K. II, S. 50—70. [2]) Pol. VIII, 5.

46 und nur als das Mittel zu einem höheren Zwecke; ja die ganze sinnliche Wirkung, welche auf diesem Wege erreicht wird, vermag als solche noch keinen Anspruch auf selbständigen Werth zu erheben. So betrachtet gereicht dem Polygnot die Beschränkung auf die zum Ausdrucke der Gedanken nothwendigsten Mittel keineswegs zum Nachtheil; vielmehr könnte man umgekehrt behaupten: eben darum, weil er noch nicht durch das Streben nach sinnlichen, rein malerischen Effecten abgezogen wurde, sei seine Kunst eine um so reiner geistige geblieben. Auf jeden Fall verdankt sie ihre Anerkennung bei Aristoteles dieser letzteren Eigenschaft. Wenn wir nun nicht umhin können, das Urtheil dieses gewichtigen Gewährsmannes überall als Grundlage für uns anzuerkennen, so dürfen wir doch, so oft wir auch den nachfolgenden Künstlern gegenüber Polygnot den grössten Künstler unter den Malern nennen, nie vergessen, von welchem Standpunkte aus dieses Urtheil gefällt ist. Denn nur, indem wir überall diesen Standpunkt von dem entgegengesetzten, wie er sich bei Plinius ausspricht, streng scheiden, wird es uns möglich werden, auch ferner durch die Widersprüche der Beurtheilung hindurch den richtigen Weg zu finden, und für die Feststellung der Verdienste jedes Einzelnen einen sichern Maassstab zu gewinnen.

Die übrigen Maler in Athen.

Als der bedeutendste unter den Genossen des Polygnot erscheint:

Mikon,

Sohn des Atheners Phanochos (Schol. Arist. Lysistr. 679). In der Poekile, im Theseion, im Tempel der Dioskuren, wo Polygnot arbeitet, ist auch er beschäftigt; und in die Zeit jener Gemälde fällt auch eines der Werke, welche er als Bildhauer ausführte, die Statue des Atheners Kallias, welcher Ol. 77 im Pankration gesiegt hatte: Paus. V, 9, 3; vgl. Th. I, S. 192. Die Nachrichten über seine Gemälde, so wie über einige Farben, deren er sich bediente, sind bereits unter Polygnot mitgetheilt worden. Hier sei nur noch erwähnt, dass er für besonders ausgezeichnet im Malen von Pferden galt: Aelian h. a. IV, 50. Ein berühmter Reiter, Simon, fand jedoch daran auszusetzen, dass er einem Pferde einmal auch
47 untere Augenwimpern gemalt hatte: Pollux II, 4, §. 12; Hierocles Hippiatr. p. 173; Tzetz. Chil. XII, 427, v. 560; andere machten nach Aelian nicht Mikon, sondern Apelles diesen Vorwurf. — Als einen Maler der alten Schule führt den Mikon auch Varro an, zusammen mit zwei andern unbekannten Malern, deren Namen sich wegen des Verderbnisses der handschriftlichen Lesart nicht mit voller Sicherheit herstellen lassen: nach der Vulgata lauten sie Diores und Arimna[1]).

In enger Beziehung zu der Künstlergruppe, deren Mittelpunkt Polygnot bildete, scheint auch die Familie des Phidias gestanden zu haben, wenn wir auch über seine eigene Thätigkeit als Maler nur eine dunkle Kunde besitzen (vgl. Th. I, S. 132). Aber während er bald die Malerei mit der Bildhauerei vertauschte, widmete sich ihr einer seiner Verwandten ganz ausschliesslich:

---

[1]) de ling. lat. IX. 6, 12 ed. Müll. Pictores Apelles, Protogenes, sic alii artifices non reprehendendi, quod consuetudinem Miconis, Dioris, Arimnae etiam superiorum non sunt secuti.

Panaenos

wird von Strabo (VIII, p. 354 A) Vetter (ἀδελφιδοῦς) des Phidias genannt, und es ist wohl nur einem loseren Sprachgebrauche zuzuschreiben, wenn Pausanias (V, 11, 6) und Plinius (35, 54 u. 57; 36, 177) ihn als Bruder bezeichnen. Dass der sonst unbekannte Maler Pleistaenetos, welcher von Plutarch (de glor. Ath. p. 346 B) gleichfalls als Bruder des Phidias angeführt wird, wahrscheinlich mit Panaenos identisch ist, hat schon Müller (de Phid. p. 8) bemerkt. Plinius (35, 54) nun setzt ihn in Ol. 83, was etwa auf die mittlere Zeit seiner Thätigkeit bezogen werden muss. Denn schon früher, in der kimonischen Periode, malte er mit Polygnot (w. m. s.) und Mikon in der Poekile; später, nemlich in der 86sten Olympiade finden wir ihn als Gehülfen und Genossen des Phidias am Zeus zu Olympia beschäftigt. Dort malt er nicht nur die Schranken des Thrones (Paus. V, 11, 5—6; vgl. Th. I, S. 121); sondern besorgt überhaupt den farbigen Schmuck des Bildes namentlich am Gewande; und ausserdem sah man bei dem Heiligthume noch andere vortreffliche Gemälde von seiner Hand: Strabo VIII, p. 354 A. Es war gewiss zu derselben Zeit, dass er an der Athene auf der Burg von Elis, welche Kolotes aus Gold und Elfenbein ausführte, die innere 48 Seite des Schildes mit Malereien (wohl in Schmelzfarben) zierte: Plin. 35, 54; sowie er vielleicht auch die Wände ihres Tempels mit Malereien bedeckte. Freilich erzählt Plinius (36, 177) nur von dem Bewurfe der Wand, wie ihn Panaenos mit Milch und Safran angemacht hatte, so dass er noch zu seiner Zeit mit dem feuchten Daumen gerieben Safrangeruch und Geschmack bewahrt hatte. Allein es ist schwer zu glauben, dass sich Panaenos blos um den Bewurf bekümmert, wenn es sich nicht darum gehandelt hätte, einen guten Grund für Wandgemälde zu gewinnen. — Endlich erwähnt Plinius (35, 58) noch eines künstlerischen Wettstreites bei den pythischen Spielen, in welchem Panaenos indessen von Timagoras aus Chalkis besiegt worden sei, „wie auch aus einem alten Gedichte des Timagoras selbst hervorgehe, indem die Chroniken einen offenbaren Irrthum enthielten.“ Worauf sich diese Angabe beziehe, wissen wir nicht, wie wir überhaupt über solche künstlerischen Wettkämpfe nicht genauer unterrichtet sind. Auch Timagoras ist sonst gänzlich unbekannt.

Eben so wenig ist hier über Onasias, den Genossen des Polygnot in Plataeae, etwas hinzuzufügen.

Dionysios aus Kolophon wurde schon einige Male beiläufig erwähnt. Nach einem Epigramme des Simonides, aus welchem sich ergiebt, dass er schon bei Lebzeiten dieses Dichters, also vor Ol. 78, 1 thätig war, malte er den einen Flügel einer Thür, während der andere ein Werk des Kimon oder Mikon war. Zweimal wird er mit Polygnot zusammengestellt, von Aristoteles (Poet. 2.) und von Aelian (v. h. IV, 3). Nach dem Letzteren ahmte er *πλὴν τοῦ μεγέθους* die Kunst des Polygnot nach, sowohl in der strengen Sorgfalt, im Pathos und Ethos, als in der Art der Gestaltung der Figuren, in der Feinheit der Gewandung u. s. w. Der Gegensatz, dass Polygnot *ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα* könnte uns nun zwar veranlassen, den Unterschied zwischen beiden Malern einzig in der materiellen Grösse finden zu wollen. Doch haben wir schon früher gesehen, dass damit auch eine Verschiedenheit der ganzen Auffassung verbunden war. Wir müssen dies namentlich aus der Aeusserung des

Aristoteles schliessen, dass Polygnot seine Gestaltung über der Wirklichkeit,
49 Dionysios ihr entsprechend, Pauson unter derselben bildete. Damit verbindet sich endlich noch ein Urtheil des Plutarch (Timol. 36): wie die Poesie des Kolophoniers Antimachos und die Malerei seines Landsmannes Dionysios, obwohl ihnen Nachdruck nicht abgehe, den Eindruck einer mühsamen Anstrengung machten, dagegen die Gemälde des Nikomachos, und die Verse des Homer bei ihrer sonstigen Kraft und Anmuth den Vorzug hätten, dass sie geschickt und mit Leichtigkeit ausgearbeitet schienen, so besitze im Vergleich mit der mühsamen Strategie des Epaminondas und des Agesilaos die des Timoleon ausser der Schönheit auch den Vorzug grosser Leichtigkeit. Diese Urtheile, mit denen unsere Nachrichten über Dionysios erschöpft sind, reichen allerdings zu einer in Einzelheiten eingehenden Charakteristik nicht hin. Doch lässt sich aus seiner Zusammenstellung mit Polygnot folgern, dass er ein Künstler von Bedeutung war, zwar ohne die ideale Grösse des Polygnot, sonst aber in allen übrigen Beziehungen ihm vergleichbar. Darum werden wir aber nicht annehmen dürfen, dass Aristoteles ihn als einen Naturalisten bezeichnen wollte, sondern nur dass seine Auffassung, um einen Vergleich aus der Kunst der Rede herzunehmen, eine prosaischere war[1]). Eine solche kann in der Kunst einen höheren Werth nur durch die Strenge der Durchführung erhalten, und diese muss nach dem Urtheil des Plutarch in den Werken des Dionysios vorhanden gewesen sein. So möchte sich unser Urtheil über ihn dahin zusammenfassen lassen, dass er weniger durch angeborenes poetisch-künstlerisches Genie, als durch angestrengten Eifer und sorgfältiges Studium sich zu einem Künstler von Bedeutung emporgearbeitet hatte. — In vieler Beziehung den geraden Gegensatz zu ihm bildet:

P a u s o n, von welchem Aristoteles (Poet. 2) sagt, er bilde seine Gestalten unter der Wirklichkeit, d. h. hässlicher; weshalb er an einer andern Stelle (Polit. VIII, 5) räth, die Jugend vor dem Anblick seiner Werke zu bewahren, um ihre Einbildung so viel als möglich von allen Bildern des Hässlichen rein
50 zu erhalten. Er muss ein armer Teufel gewesen sein, der aber seine Armuth mit einem gewissen Humor ertrug. So war wohl seine Persönlichkeit vorzugsweise geeignet, den Spott der Komiker zu reizen; und in der That macht ihn Aristophanes mehrmals zur Zielscheibe seines Witzes: Plut. 602; Acharn. 854; Thesmoph. 949; vgl. die Scholien, die ihn ausdrüchlich Maler nennen. Umgekehrt mag auch er wieder seine Freude daran gehabt haben, sich über andere Leute lustig zu machen. Eine Anekdote dieser Art wenigstens, wie er einen Besteller gefoppt, wird mehrfach erzählt: Lucian Dem. enc. 24; Plut. de Pyth. or. p. 396 E; Aelian v. h. XIV, 15. Es ward ihm nemlich aufgetragen, ein Pferd zu malen, das sich wälze. Er jedoch malte es laufend von Staub umhüllt. Darüber vom Besteller zur Rede gesetzt, drehte er es um, und nun erschien es, wie es verlangt war. Sonach möchte man den Grundzug seines Charakters in der Ironie suchen dürfen, wie sich diese auch bei manchen Philosophen seiner Zeit zu zeigen beginnt. Sie setzt eine bestimmte natürliche

[1]) Dass er nur wirkliche Menschen, nicht Helden oder Götter, gemalt, und deshalb sogar den Beinamen ἀνθρωπογράφος erhalten habe, hat man aus einer Stelle des Plinius (35, 113) folgern wollen, welche ich jedoch anf einen jüngern Dionysios, einen Zeitgenossen des Varro, beziehen zu müssen glaube.

Befähigung, eine gewisse Schnelligkeit des Geistes voraus. Da es aber im Wesen von Witz und Spott liegt, dem Hohen und Edlen etwas von seiner Würde zu nehmen, so musste diese Ironie, wo sie nicht, wie bei Sokrates, nur als Mittel zu einem höheren Zwecke benutzt ward, bald dahin gelangen, dem Hässlichen und Gemeinen an sich eine selbständige Berechtigung zuerkennen zu wollen. Dass Pauson geradezu Caricaturen gemalt habe, wie man wohl gemeint hat, ist darum noch nicht mit Nothwendigkeit anzunehmen; es mochte ihm eine humoristische Auffassung des Hässlichen genügen, bei welcher es mehr auf eine leichte, scharfe Charakteristik ankam, als auf eine sorgfältige Durchführung aller Einzelnheiten. Daraus erklärt sich zugleich seine Fruchtbarkeit, in Folge deren noch ein Schriftsteller des vierten Jahrhunderts, Themistius, tadelnd bemerkt, dass die grosse Zahl von Werken keinen Ersatz gewähre für die hohe Vortrefflichkeit, wie sie sich z. B. bei Zeuxis und Apelles finde: Themist. de praefect. suscept. §. 11, p. 40 ed. Mai; cf. R. Roch. peint. ant. in. p. 86. — Die Zeit seiner Thätigkeit ergiebt sich übrigens aus der Aufführungszeit der Komödien des Aristophanes, in denen seiner gedacht wird: die Acharner fallen in Ol. 88, 3; die Thesmophoriazusen Ol. 92, 2; der Plutos Ol. 97, 4; so dass Pauson, was nicht zu übersehen ist, eigentlich nur mit dem Beginne seiner Thätigkeit in die Periode fällt, welche wir als die des Polygnot bezeichnet haben. 51

Agatharchos,

Sohn des Eudemos, gebürtig von der Insel Samos, aber durch seine Thätigkeit nach Athen gehörig, erlernte die Kunst ohne Lehrer: Suid. Harpocr. s. v.; Olympiodor. ap. Bentley op. phil. p. 349 ed. Lips. Für die Bestimmung seiner Zeit liegen drei Angaben vor. Zuerst sagt Vitruv (VII, praef. §. 10), dass er dem Aeschylos für eine Tragödie die Scene herrichtete (scenam fecit) und darüber einen Commentar zurückliess. Sodann wissen wir aus Plutarch (Pericl. 13; de amic. mult. p. 94 F), dass er sich noch mit Zeuxis begegnete, indem dieser auf die Prahlerei des erstern: er male schnell und leicht, erwiderte: er selbst aber in langer Zeit. Endlich wird mehrfach erzählt, dass Alkibiades den Agatharch, als dieser wegen anderer Bestellungen für ihn zu arbeiten sich weigerte, bei sich einsperrte und zwang, sein Haus auszumalen. Nach Plutarch (Alcib. 16) entliess er ihn nach beendigter Arbeit reich beschenkt. Nach Andokides (orat. c. Alcib. §. 17 ed. Bekk.) entfloh Agatharch; und Alkibiades, ohne an sein eigenes Unrecht zu denken, machte ihm noch Vorwürfe, dass er die Arbeit unvollendet verlassen (vgl. ausserdem Demosth. in Mid. p. 562, mit den Scholien). Indem man nun einer Seits annahm, dass Aeschylos seine letzten Tragödien in Athen Ol. 76 oder 77 aufführte, und nach Aristoteles (poet. 4.) die Skenographie, d. h. die kunstmässige Theatermalerei zu einer Erfindung des Sophokles machte, anderer Seits dem Plinius folgend die Blüthe des Zeuxis in Ol. 95 setzte, war es unmöglich, die obigen Angaben auf eine einzige Person zu vereinigen. Doch hat schon Müller (zu Voelkel's arch. Nachlass, S. 149.) einen Theil dieser chronologischen Schwierigkeiten beseitigt. Die Oresteia des Aeschylos ward erst Ol. 80, 2 aufgeführt und der Dichter war in Athen gegenwärtig; damals blühte aber auch schon Sophokles, und er mochte zu der neuen Kunst etwas früher den ersten Anstoss gegeben haben. Was nun Zeuxis anlangt, so

werden wir unten nachweisen, dass wahrscheinlich schon Ol. 88, 3 ein Bild von ihm in Athen vorhanden war. In dieselbe Zeit mag aber auch das Zusammentreffen des Agatharch mit Alkibiades zu setzen sein. Dieser war beim Tode seines Vormundes Perikles (Ol. 87, 4) etwa zwanzig Jahre alt; und in die nächste Zeit fallen ohne Zweifel seine tollsten Jugendstreiche, also auch wohl die Geschichte mit Agatharch. Demnach lassen sich die drei verschiedenen Angaben sehr wohl auf eine und dieselbe Person beziehen, und wir setzen die Thätigkeit des Agatharch etwa zwischen Ol. 80 und 90.

52

Werke des Agatharch werden sonst nicht angeführt. Sehr begreiflich ist es, dass die Bühnen- und Zimmermalerei ihn zu perspectivischen Studien aufforderte und anregte; und es ist um so weniger Anstoss daran zu nehmen, wenn er in dieser verhältnissmässig frühen Zeit auch theoretisch in einer Schrift über Skenographie handelte, da unmittelbar nach ihm (ex eo moniti) Demokrit und Anaxagoras dieser Kunst eine weitere wissenschaftliche Begründung gaben, wie Vitruv ausdrücklich berichtet. Freilich musste ihn diese Malerei auch wieder zu einem flüchtigen Arbeiten verführen, dessen er sich sogar rühmte: denn sein Zweck, illusorischer Effekt für die Ferne, konnte dabei sehr wohl erreicht werden. „So stellt sich", um mit den Worten Müllers (S. 150) fortzufahren, „mit Agatharch der älteren Schule des Polygnot, welche in der Composition gelehrt und gedankenreich und in der Zeichnung höchst sorgfältig, aber im Farbengebrauch äusserst schlicht und einfach und auf Täuschung der Augen wenig bedacht war, eine Schule entgegen, die, von ganz andern Principien ausgehend, die Augen der Menge durch den optischen Schein des Körperlichen und Wirklichen zu fesseln wusste. Das Urtheil des Publikums im Ganzen war diesen Alles; sie waren, wie die neueren Musiker Athens, eifrige Diener der Theatrokratie, der Demokratie in der Kunst, über deren verderbliche Wirkungen Platon so bittere Klagen führt: aber wenn sie auch in vielen Stücken von der Strenge der Kunst nachliessen, und daher die Skenographie oft als eine Malerei für die Ungebildeten dargestellt wird, so wurden doch auch wieder wesentliche Theile der Malerei durch sie ausgebildet, und die höhere Stufe, welche Zeuxis und zuletzt Apelles erstiegen, wesentlich vorbereitet."

53

Die Maler im übrigen Griechenland.

Indem wir die noch übrigen Künstler dieser Periode nach ihrer Heimath anordnen, müssen wir zuerst wieder nach Thasos, dem Vaterlande des Polygnot, und zwar zu dessen Familie zurückkehren.

Aristophon war der Bruder des Polygnot, scheint aber einer durchaus verschiedenen Kunstrichtung gefolgt zu sein, weshalb ich ihn absichtlich nicht mit diesem im Zusammenhange betrachtet habe. Dass er der jüngere war, folgt aus unserer bei der Erörterung über seinen Vater Aglaophon ausgesprochenen Vermuthung, wonach er noch für Alkibiades, also bis gegen das Ende der achtziger Olympiaden, thätig war. Plinius, der ihn unter den Künstlern zweiten Ranges (primis proximi) anführt, erwähnt zwei Werke von ihm (35, 138). Das eine stellte dar den Ankaeos vom Eber verwundet und von Astypale, oder richtiger Astypalaea, betrauert. Wie Jahn (Ber. d. sächs. Ges. 1848, S. 127) be-

merkt hat, haben wir hier nicht an den Jagdgenossen des Meleager zu denken, sondern an den Herrscher von Samos, Sohn des Poseidon und der Astypalaea, an welchem sich die sprüchwörtlich gewordene Warnung erfüllte:

πολλὰ μεταξὺ πέλει κύλικος καὶ χείλεος ἄκρου.

Denn als er schon den Becher mit dem Weine, dessen Genuss ihm nach einer Weissagung nicht sollte zu Theil werden, an die Lippen gesetzt hatte, kam die Botschaft, dass ein mächtiger Eber die Aecker verwüste; er zog ihm entgegen und fiel auf der Jagd. — Das zweite Bild umfasste eine Darstellung von sechs Figuren: „Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Deiphobus, Dolus“; stellte also, wie Jahn (Arch. Zeit. 1847, S. 127) bemerkt, ein Abenteuer des Odysseus aus der letzten Zeit der Belagerung Troja's dar, nachdem Paris gefallen und Helena mit Deiphobus vermählt war; wahrscheinlich wie Odysseus als Bettler verkleidet sich in die Stadt einschlich und mit Helena den Plan zur Eroberung der Stadt verabredete (Welcker gr. Trag. S. 948 fg.). Auffallend kann es sein, dass Plinius dieses Bild von sechs Figuren eine numerosa tabula nennt. Die Erklärung dafür werden wir in einer schon unter Myron angeführten Stelle des Quintilian (V, 10) zu suchen haben: vulgoque (inter opifices) paullo numerosius opus dicitur argumentosum. Denn trotz der geringen Zahl der Personen 54 bietet ihre Zusammenstellung eine unerwartete Fülle von künstlerischen Motiven, den Trug des Odysseus, die Leichtgläubigkeit des Priamos, die Verstellung der Helena, Motive, welche ein tiefes Verständniss des psychologischen Ausdruckes voraussetzen. Ein ähnliches psychologisches Interesse, welches auch dem Bilde des Ankaeos nicht fremd sein mochte, wird nun Aristophon auch einem dritten Werke verliehen haben: dem Bilde des Philoktetes: Plut. de aud. poet. p. 18 C; quaest. conv. V, 1, p. 674 A. Man könnte versucht sein, eine Beschreibung des jüngeren Philostratus (18) auf dieses Gemälde zu beziehen, wenn nicht Parrhasios denselben Gegenstand behandelt hätte und zwar, wie es scheint, in einer jener Beschreibung durchaus entsprechenden Weise. — Ausserdem bleiben noch jene beiden Gemälde zu erwähnen, welche Satyrus bei Athenaeus (XII, 534 D) dem Aglaophon zuschreibt, während Plutarch (Alcib. 16) wenigstens eines derselben als Werk des Aristophon anführt: Alkibiades von Olympias und Pythias gekrönt; und Alkibiades, schöner von Gesicht als die Frauen, auf den Knien der Nemea sitzend und in ihren Armen ruhend. — Blicken wir namentlich auf die drei ersten Gemälde, so mögen wir einen Einfluss des Polygnot auf seinen Bruder gern darin zugeben, dass auch dieser noch vorzugsweise sein Augenmerk auf eine bedeutungsvolle geistige Charakteristik lenkte. Aber ein höchst wesentlicher Unterschied zeigt sich schon äusserlich in dem Umfange der Werke beider Brüder. Bei Aristophon erscheint als selbständiges Bild, was bei Polygnot meist nur den Werth einer Episode gehabt haben würde. Die Werke des Aristophon sind Staffeleibilder, wie sie erst im Anfange der nächsten Periode eine überwiegende Geltung gewinnen. Dass aber die ganze Behandlung solcher Gemälde wesentlich verschieden sein musste von der jener grossen und umfangreichen, zum Schmucke von Tempeln und Hallen bestimmten Schöpfungen, leuchtet theils an sich ein, theils wird es durch spätere Erörterungen in ein noch helleres Licht gesetzt werden.

Ein Landsmann des Aristophon war:

Neseus, der Lehrer des Zeuxis, wie ein Theil der Forscher des Alter-
55 thums glaubte: Plin. 35, 61. Auf die Zeit seiner Thätigkeit macht Plinius blos aus der seines Schülers einen Schluss; und wir müssen ihm darin folgen, da wir sonst keine Nachrichten über den Lehrer haben. Denn dass ein κηροπλάστης Neses, welcher am Erechtheum arbeitete, mit dem thasischen Maler identisch sei, wie Bergk (Ztsch. f. Altw. 1847, S. 174) vermuthet, ist eine Annahme, der es durchaus an aller Wahrscheinlichkeit gebricht. Ausserdem ist nur noch ein einziger thasischer Maler, Aristomenes, und auch dieser nur aus einer einzigen Erwähnung des Vitruv (III, praef. §. 2) bekannt. Er zählt ihn denjenigen Künstlern zu, deren Verdiensten durch ungünstige äussere Verhältnisse kein entsprechender Ruhm zu Theil geworden sei. Seine Zeit ist unbestimmt.

Ueber Timagoras von Chalkis vgl. oben unter Panaenos.

Von der Insel Paros kennen wir aus dieser älteren Epoche der Malerei:

Nikanor und Arkesilaos, welche Plinius (35, 122) zusammen mit Polygnot als die ältesten Enkausten, und zwar älter als die angeblichen Erfinder dieser Art der Malerei, Aristides und Praxiteles, anführt. Dennoch war Sillig geneigt, Arkesilaos erst etwa in die 97ste Olympiade zu setzen, indem bei Athenaeus (X, 420 D) ein Arkesilaos als Lehrer des Apelles genannt werde. Dort ist jedoch von dem Philosophen die Rede, welcher nach Apollodor bei Diogenes Laërtius IV, 45 gegen Ol. 120 blühte und dem Apelles nicht sowohl über die Malerei, als über den Genuss des Weines passende Lehren ertheilen mochte. Erscheint aber demnach der parische Maler als Zeitgenosse des Polygnot, so werden wir nicht umhin können, ihn für identisch mit dem gleichzeitigen Bildhauer zu halten, zu dessen in parischer Münze bezahlter Artemis Simonides ein Epigramm geliefert hatte, wie zur Iliupersis des Polygnot (vgl. Th. I, S. 83).

Samos machte zwar durch Saurias auf den Ruhm der Erfindung der Malerei Anspruch: und im Heraeon zu Samos befand sich das älteste namhafte Gemälde, von dem wir wissen: der Uebergang des Darius über die Brücke des Bosporus, ein Weihgeschenk des Architekten derselben, Mandrokles (Herod. 4, 88). Von einer dortigen Malerschule haben wir sonst aber keine Kunde, es sei denn, dass wir

56 Kalliphon als aus einer solchen hervorgegangen betrachten wollen. Er malte in dem Heiligthume der Artemis zu Ephesos, was allerdings scheinbar gegen die ältere Zeit vor dem Tempelbrande spricht. Wenn sich indessen das Bild in einem Nebengebäude befand, deren es dort gewiss, wie in Olympia, Delphi, mehrere gab, so konnte es leicht der Zerstörung entgehen; Pausanias aber spricht nicht von dem Tempel selbst (ναός), sondern allgemeiner von dem Heiligthume (ἱερόν); und was er von Einzelnheiten aus dem Gemälde, dem Kampfe der Hellenen und der Troer, erwähnt, scheint gerade auf die ältere Zeit zu deuten: die Auffassung der Eris nach dem Muster ihrer Darstellung auf dem Kasten des Kypselos (πρὸς ταύτῃ), d. i.: αἰσχίστῃ τὸ εἶδος ἐοικυῖα: V, 19, 2, gehört namentlich der früheren Kunst an; aus späteren Kampfdarstellungen verschwindet Eris fast gänzlich. Bei Gelegenheit der polygnotischen Gemälde (X, 26, 6) gedenkt ferner Pausanias einer Gruppe aus dem Gemälde des Kalliphon: Patroklos, welchem von Frauen der Doppelpanzer (γυαλοθώραξ) ange-

legt ward. Er nennt diese Form des Panzers zu seiner Zeit ungewöhnlich; und führt die Darstellung derselben in den beiden Gemälden offenbar als eine Seltenheit an. Führt nun hier die Zusammenstellung mit Polygnot ebenfalls wieder auf die ältere Zeit, so scheint darauf nicht minder das ganze Gemälde zu deuten. Die Rüstungsscene stand gewiss im nächsten Zusammenhange mit dem Kampfe bei den Schiffen; die Composition scheint daher der älteren mehr epischen Weise, wie wir sie aus den delphischen und attischen Gemälden des Polygnot und seiner Genossen kennen, angehört zu haben, wodurch es möglich ward, den Kampf in den verschiedenen Stadien seiner Entwickelung in einer Reihe von einzelnen, aber doch zusammengehörigen Scenen darzulegen.

Von einem andern Maler aus Samos, Agatharchos, so wie von einem Künstler Kleinasiens, Dionysos aus Kolophon, ist bereits früher gehandelt worden. Ausserdem gehört nach Kleinasien und zwar gegen das Ende dieser Periode:

Euenor aus Ephesos, Vater und Lehrer das Parrhasios, nach Plinius (35, 60) zwar schon selbst ein tüchtiger Künstler, aber doch den glänzenden Gestalten der folgenden Periode nicht vergleichbar. 57

Von Malern des eigentlichen griechischen Festlandes sind nur noch nachzutragen:

Euripides, der tragische Dichter, welcher in seiner Jugend die Malerei geübt haben soll; man zeigte sogar einige Bildchen von ihm in Megara: Suid. s. v. und die Vita bei Elmsley: Eurip. Bacch. p. 178 und Allg. Schulzeit. 1828, S. 9.

Iphion aus Korinth. Auf ihn beziehen sich zwei Epigramme (Anall. I, 142, n. 79 u. 80), welche dem Simonides beigelegt werden; ob dem älteren, welcher Ol. 78, 1 starb, oder dem jüngeren, der gegen die Zeit des peloponnesischen Krieges lebte, lässt sich nicht mit voller Bestimmtheit ausmachen.

In Unteritalien und Sicilien sind die ältesten uns bekannten Maler Damophilos und Gorgasos, welche in dem Ol. 71, 4 geweiheten Tempel der Ceres beim Circus Maximus in Rom beschäftigt waren: Plin. 35, 154. Ueber sie ist schon bei Gelegenheit der alt-italischen Plasten (Th. 1, S. 370) gesprochen und die Vermuthung geäussert worden, dass der erste von ihnen vielleicht mit Demophilos von Himera in Verbindung stehe, welcher nach Einigen für den Lehrer des Zeuxis galt (v. m. s.). Ausserdem kennen wir nur noch:

Sillax von Rhegion, der nach Polemon bei Athenaeus (V, p. 210 B) schon von Epicharmos und Simonides erwähnt wird, also mindestens vor Ol. 78 thätig war. Er hatte in Phlius die polemarchische Stoa mit Gemälden geschmückt; doch wissen wir darüber nichts als dass in einem derselben ein Untersatz und darauf ein Pokal (ἐγγυθήκη καὶ ἐπ᾽ αὐτῆς κύπελλον) abgebildet war.

Von unbekanntem Vaterlande sind Cephisodorus und Erillus, welche Plinius (35, 60) als tüchtige Maler in der 90sten Olympiade anführt. Der Name des zweiten ist nach Silligs Meinung vielleicht Herillus zu schreiben. Nahe liegt der Verdacht, dass ein Bildhauer der 90sten Olympiade, dessen Name in den Handschriften des Plinius (34, 49) gleichfalls verderbt ist, Perelius oder Perellus, mit diesem Maler identisch sei.

58

Rückblick.

In den bisherigen Erörterungen habe ich einige für das volle Verständniss der älteren Malerei wichtige Fragen absichtlich unberührt gelassen, weil ihre Behandlung nur auf der Grundlage eines vollständigen Ueberblickes über die einzelnen Erscheinungen der behandelten Periode nutzbringend zu werden versprach. Ja, es wird zu diesem Zwecke sogar nothwendig sein, schon im voraus einige Blicke auf spätere Erscheinungen zu werfen. Sehen wir von den vereinzelten Nachrichten über die Anfänge und die erste Ausbildung der Malerei, welche gewissermassen nur die Einleitung zum eigentlichen Thema bilden, gänzlich ab, so ist es Polygnot und seine Genossenschaft, in denen sich das Wesen der älteren Malerei am klarsten und in gewaltigen Zügen spiegelt. Die Werke dieser Schule, wie ich der Kürze wegen diese Genossenschaft nennen will, gehören einer Kunstrichtung an, welche ich schon früher einmal als dem Epos in der Poesie entsprechend bezeichnen musste. Es sind grosse mythologische und historische Compositionen, zum Schmucke von Tempeln und Hallen von vornherein bestimmt und ausgeführt, von einem Umfange und einem Reichthume an Figuren, wie wir ihn unter den berühmtesten Werken der späteren Zeit fast nie wiederfinden. Aber nicht einmal in der unmittelbar sie aufnehmenden Generation findet diese Schule Nachfolge und Nachahmung. Die Künstler, welche der 90sten Olympiade näher stehen, als der 80sten, bewegen sich in einer durchaus verschiedenen Richtung. Plinius widmet der Schule des Polygnot zwar einige, aber doch verhältnissmässig nur eine geringe Aufmerksamkeit; und was er bei Gelegenheit der auch uns weniger bekannten Namen aus der 90sten Olympiade bemerkt: dass sich bei ihnen seine Darlegung nicht lange aufhalten dürfe, das scheint seine Herzensmeinung auch über jene Schule. Denn darauf erst „eilt er zu den Lichtpunkten der Kunst", einem Apollodoros und Zeuxis. Apollodor war der erste, „welcher dem Pinsel zu gerechtem Ruhme verhalf", Zeuxis derjenige, „welcher den schon etwas wagenden Pinsel zu grossem Ruhme erhob". Apollodor malt einen betenden Priester, einen vom Blitze getroffenen
59 Aiax; „und vor ihm wird kein Bild (tabula) eines andern gezeigt, welches die Augen zu fesseln vermöchte"[1]. Müssen diese Sätze nicht im höchsten Grade paradox klingen, wenn wir sie mit den Lobeserhebungen vergleichen, welche wir der Kunst des Polygnot zu spenden uns gedrungen fühlten? Die Lösung dieses Widerspruches liegt in zwei Punkten, welche mit aller Schärfe hervorgehoben werden müssen, wenn nicht nur einzelnen Missverständnissen, sondern einer falschen Auffassung des gesammten Fortschritts der griechischen Malerei überhaupt vorgebeugt werden soll; und diese zwei Punkte sind enthalten in den Ausdrücken des Plinius: gloria penicilli und tabula. Fassen wir diese Ausdrücke richtig, so ist das ganze Räthsel gelöst, weshalb Plinius eigentlich erst nach der hohen Blüthe der Kunst unter Polygnot und nachdem sie bereits in den grossartigsten Schöpfungen sich versucht hatte, die Geschichte der Malerei beginnen lässt.

Plinius lässt die Malerei zu ihrem Ruhme gelangen durch die Herrschaft

[1] 35, 60 u. 61.

des Pinsels. Aus der Betrachtung dessen, was Plinius als den Fortschritt des Polygnot in der Malerei anführt, glaube ich gezeigt zu haben, dass von Schattengebung bei ihm nicht die Rede war; und wie dieselbe auch noch ausdrücklich dem Apollodor als eine Erfindung beigelegt wird, so spricht auch Quintilian[1]) gerade von einfacher Farbe bei Polygnot und Aglaophon. Die Farben wurden in Gesammttönen auf die Fläche als Ausfüllung des Umrisses eingetragen, und die weitere Ausführung bestand in dem Hineinzeichnen anderer Umrisse und Linien zur Angabe der Ansätze an den Gliedern und Muskeln der Massen und Falten in den Gewändern. Zu grösserem Schmucke mochten auf die Letzteren zuweilen noch bunte Verzierungen aufgesetzt werden, in verschiedenen Farben, aber immer in einfachen ungebrochenen Tönen. Im Ganzen mussten wir, um uns von der Behandlung der Malerei bei Polygnot einen Begriff zu machen, auf die bessern der tarquiniensischen Grabgemälde verweisen. Es leuchtet nun ein, dass hier von einem „Ruhme des Pinsels" im Grunde nicht die Rede sein kann. Sehen wir von dem geistigen Verdienste, der Composition und Erfindung des Ganzen, wie der einzelnen Figuren, vorläufig ab, so konnte 60 der Künstler seine Tüchtigkeit nur in der Zusammenstellung der Farben, nicht in ihrer Verarbeitung unter einander zeigen, hauptsächlich aber in der Zeichnung. Diese beruht jedoch bei dieser Gattung der Malerei auf der Feinheit und dem Schwunge wirklicher Linien. Mag nun der Künstler immerhin zum Ziehen derselben sich des Pinsels als Werkzeug bedienen, so ist doch die Anwendung desselben nur eine einseitige: die eigentliche Farbe trägt er mit der Fläche des Pinsels auf; die Linien zieht er mit der Spitze. Dieses Verfahren aber gestaltet sich gänzlich um, sobald Schattengebung eintritt: denn alsdann müssen die wirklichen Linien verschwinden, und es giebt eigentlich nur noch Begrenzungen von Flächen, deren mannigfache Eigenthümlichkeiten nur durch die mannigfachste Anwendung des technischen Werkzeuges wiedergegeben werden können. Hier also beginnt der Ruhm des Pinsels: der Auftrag der Farben, die Begrenzung der Formen, die Vertreibung der Töne in einander, die Angabe von Licht und Schatten, die gesammte Ausführung ist Werk des Pinsels. Mit dieser Auffassung können wir vergleichen, was Dionys von Halikarnass[2]) über den Unterschied der älteren und neueren Malerei bemerkt. Die älteren Gemälde sind nach ihm einfach in der Farbe behandelt, und zeigen keine Mannigfaltigkeit (*ποικιλίαν*) in den Mischungen, sind aber sorgsam und genau in der Zeichnung (*ἀκριβεῖς ταῖς γραμμαῖς*) und haben darin viel Einnehmendes; die Späteren dagegen sind weniger gut gezeichnet, aber weit mehr ausgeführt, voll Abwechselung in Licht und Schatten, und haben in der Menge der Mischungen ihre Stärke. Dieses vergleichende Urtheil will aber offenbar ganz dasselbe sagen, was Plinius bezeichnet, indem er erst nach Polygnot die Malerei durch die Herrschaft des Pinsels zur Blüthe gelangen lässt.

Nachdem auf diese Weise der eine Unterschied zwischen der älteren und neueren Malerei festgestellt ist, wenden wir uns zu dem zweiten Gegensatze, welcher in des Plinius Worten ausgesprochen liegt: vor Apollodor gebe es keine tabula, welche das Auge zu fesseln vermöge. Dieses Urtheil wäre vielleicht

[1]) XII. 10. [2]) Isaeus p. 104 Sylb.

61 das ungerechteste, welches je über Kunst gefällt worden ist, wenn dadurch die Werke der polygnotischen Schule als einer eingehenden Betrachtung kaum würdig hingestellt werden sollten. Allein — sie waren eben keine tabulae, sondern Wandgemälde. Das ist meine Ueberzeugung in dieser vielbesprochenen Frage: vor Apollodor überwiegt die Wandmalerei in solchem Maasse, dass von Tafelgemälden kaum die Rede ist; nach Apollodor ist das Umgekehrte der Fall; nur hört die Wandmalerei nicht auf, sondern sie tritt nur als für besondere Zwecke und Aufgaben geeignet, mehr in den Hintergrund. Die verschiedenen Seiten dieser Frage sind von Letronne [1]), Roul Rochette [2]) und Welcker [3]) in solcher Ausführlichkeit erörtert worden, dass ich mich mit Beseitigung alles dessen, was eine Deutung nach beiden Seiten zulässt, auf wenige entscheidende Punkte werde beschränken dürfen.

Als der unumstösslistche Beweis für die Ansicht, dass Polygnot seine grossen Compositionen nicht auf die Wand, sondern auf Tafeln gemalt habe, werden zwei Stellen des Synesius [4]) hingestellt: *καὶ τὴν ἐν ᾗ Ζήνων ἐφιλοσόφει Ποικίλην, νῦν οὐκέτ' οὖσαν Ποικίλην. Ὁ γὰρ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο· ἔπειτα ἐκώλυσεν αὐτοὺς (φιλοσόφους) ἐπὶ σοφίᾳ μεῖζον φρονεῖν.* Und: *ὁ γὰρ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο, αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος.* Diese Angaben scheinen allerdings so positiv wie möglich; um jedoch jede Erörterung abzuschneiden, würden sie nur dann genügen, wenn etwa gesagt wäre: der Proconsul nahm die Tafeln weg und brachte sie nach einem andern Orte. Allein es handelt sich hier keineswegs um einen Kunstraub, sondern um christlichen Fanatismus, welcher die Werke der alten Kunst zerstört, weil sie dem neuen Glauben anstössig sind. Erinnern wir uns nur kurz der historischen Verhältnisse: Himerius erwähnt das Gemälde der marathonischen Schlacht in der Poekile als noch existirend, Synesius als nicht mehr vorhanden. Mit grosser Wahrscheinlichkeit vermuthet daher Letronne [5]), dass das Edict des Theodosius gegen den Paganismus im J. 391 den Grund zur Vernichtung gegeben habe. Erst elf Jahre später kam Synesius nach Athen, hatte also die Bilder selbst nicht
62 mehr gesehen; ja noch mehr: der erste der erwähnten Briefe ist noch nicht einmal aus Athen datirt; Synesius berichtet also nicht über eine Begebenheit, die er am Orte selbst erfahren hatte, die sich also bei der Anschauung der Localität auch mit ihren Nebenumständen dem Gedächtnisse leicht hätte einprägen können. Die ganze Erwähnung der Gemälde ist ihm nur Nebensache: er ärgert sich über den Stolz der Philosophen, welche den Gipfel der Weisheit schon erreicht zu haben wähnten, wenn sie nur in Athen sich eine Zeit lang anfgehalten hätten. Ihr ganzer Ruhm bestehe darin, dass sie die Akademie, das Lykeion, die Poekile gesehen hätten. Das sei aber ein Ruhm ganz absonderlicher Art: denn die Poekile sei nicht einmal mehr, was sie heisse, eine bunte Halle. Dieser Herrlichkeit habe der Proconsul ein Ende gemacht: nemlich die Bretter weggenommen und die Philosophen hinausgejagt. Als nun Synesius selbst nach Athen kommt, da schreibt er wieder: mit Athens Glanz sei es vorbei, und flucht auf den Schiffer, der ihn hingebracht. Von Athen sei,

1) Lettres d'un antiquaire à un artiste. 2) Peintures antiques inédites. 3) Allg. Litt. Zeit. 1836, N. 173 fg. 4) ep. 54 und 135. 5) S. 202.

wie von einem Opferthiere, nur noch das Fell ohne Fleisch und Knochen übrig; nur die Namen der Orte seien noch geblieben; und nicht die Philosophen, nein, die Honighändler hätten jetzt Athen inne. Die ganze Beschreibung ist voller Spott; und in spöttischer Absicht ist auch der Ausdruck σανίδας gewählt, wie er in ähnlichem verächtlichem Sinne auch bei einem andern Kirchenschriftsteller sich findet[1]). Σανίς wird sonst nicht von Gemälden gebraucht, so wenig wie das deutsche „Brett". Synesius nun mochte sich die Poekile als eine Gemäldegalerie vorstellen, wie sie zu seiner Zeit üblich waren, etwa wie die in seinem Encomium calvitiei[2]) erwähnte im Museion. Dort gab es Philosophenbilder, auf welche die Philosophen in ihren Unterredungen zuweilen Rücksicht nehmen mochten. An sich hatten nun freilich die Stoiker mit den Gemälden der Poekile nichts zu thun; aber da sie dieselben stets vor Augen hatten, so mochten z. B. namentlich die Marathonskämpfer in ihren Gesprächen häufig eine grosse Rolle spielen[3]). Diese fortwährende Erinnerung an die alte Zeit, welche dem neueindringenden Christenthume nur Aergerniss darbot, sollte nun durch die 63 Vernichtung der Bilder unterdrückt werden. Indem dies Synesius erzählt, kommt es ihm keineswegs darauf an, den Stoff, auf dem die Bilder gemalt waren, näher zu bestimmen: er will nur witzig sein und spottet über die bunte, nicht mehr bunte Halle, wie über die Bretter, an denen, so zu sagen, die Weisheit jener Philosophen klebte, die er aber selbst, wie gesagt, nie mit eigenen Augen gesehen hatte. — So dürfen wir denn nach dem ganzen Zusammenhange auf einen einzelnen spöttischen Ausdruck bei Synesius für die Entscheidung der vorliegenden Frage kein Gewicht legen.

Noch schwächer scheint mir ein zweites Zeugniss, durch welches die Geltung der Tafelmalerei auch für die ältere Zeit bewiesen werden soll, der Ausspruch des Plinius nemlich: dass es keinen Ruhm für Künstler gebe, ausser für die, welche „tabulas" gemalt hätten: sed nulla gloria artificum est, nisi eorum, qui tabulas pinxere[4]). Wenn je, so ist es hier nöthig, den ganzen Zusammenhang ins Auge zu fassen. Plinius sagt etwa folgendes: „Unter andern berühmten Malern darf ich auch Ludius nicht vergessen: er hat sich durch einen von ihm erfundenen Decorationsstyl berühmt gemacht. Doch bildet er freilich nur eine Ausnahme; denn sonst gebührt der Ruhm doch nur den Künstlern, welche eigentliche Bilder malten." Dies will ungefähr eben so viel sagen, als wenn ein Neuerer schriebe: „Raphael und Guilio Romano haben zuweilen auch im Decorationsstyl gearbeitet, ja Giovanni da Udine hat in diesem allein sich seinen Ruhm erworben; aber dieser Fall bildet nur eine Ausnahme, während sonst diese Gattung der Malerei nur eine untergeordnete Bedeutung hat." Dass es sich aber bei Plinius einzig um den Gegensatz zwischen Decorationsstyl und förmlichen Gemälden handelt, lehren auch die folgenden Worte: eo venerabilior antiquitatis prudentia adparet; non enim parietes excolebant d o m i n i s tantum. Eben so war es in der neueren Kunst vor Raphael: und doch malte man gerade damals vorzüglich in Fresco, freilich nicht in Privathäusern: nondum libebat parietes totos pingere; wohl aber an öffentlichen Orten, wo die solide Steinconstruction auch gegen die von Plinius offenbar nur im Hinblick auf Privatwohnungen befürchtete 64

[1]) Theodoret. hist. eccles. I, 1. [2]) p. 68 u. Petav. [3]) vgl. z. B. Pers. III, 53. [4]) 35, 118.

Feuersgefahr Sicherheit gewährte. — „Aber“, erwiedern vielleicht die Gegner der Wandmalerei, „Plinius sagt doch ausdrücklich, dass nur die berühmt geworden, welche tabulas, Tafelbilder gemalt.“ Wenn denn so grosser Werth auf diesen Ausdruck gelegt wird, so mag er immerhin in seiner engsten Bedeutung gefasst werden. Wenn man aber darauf bauend etwa weiter schliessen will: Polygnot sei doch gewiss ein berühmter Künstler gewesen, den auch Plinius anerkenne und müsse daher seinen Ruhm durch Tafelgemälde erworben haben, so muss ich dieser Folgerung bestimmt widersprechen. Der hohe Ruhm des Polygnot beruhet keineswegs auf dem Zeugnisse des Plinius. Dieser nennt ihn zwar schon berühmt, rechnet ihn aber doch nicht zu den Sternen erster Grösse: lumina artis; und nach seinem Urtheil erscheint Apollodor als ein Künstler von höherem Werthe, als Polygnot; was gerade darin seinen Grund hat, dass dieser nicht, wie jener, tabulas, Tafelgemälde malte. Es ist in dieser Beziehung dem Polygnot ähnlich ergangen, wie den Künstlern der Mosaiken in den Kirchen des Mittelalters, von denen einige wenigstens in Bezug auf würdevollen Ernst eine gewisse Vergleichung mit Polygnot zulassen. Nur bei gelehrten Forschern finden sie einigermassen Anerkennung. Ja sogar Meister wie Giotto, deren Ruhm in Italien nach den Studien der letzten Jahrzehnte so fest begründet erscheint, wurden noch von Raphael Mengs nicht einmal einiger Aufmerksamkeit werth geachtet, und auch jetzt noch stehen sie bei der Masse der Liebhaber in andern Ländern an Ruhm denen des 16ten und 17ten Jahrhunderts weit nach. Der Grund davon liegt sicherlich nicht allein in der Alterthümlichkeit der ersteren, sondern darin, dass die Anschauung gerade ihrer bedeutendsten Schöpfungen nicht weit verbreitet ist, während mit den Staffeleibildern der Späteren alle Gallerien Europa's angefüllt sind. Ganz ähnlich verhielt es sich mit Polygnot. Plinius führt von ihm ein einziges Bild als in Rom befindlich an; und wer weiss, ob dieses nicht etwa nur ein Bruchstück aus einer grösseren Composition war? Von allen seinen Genossen aber scheint durchaus nichts nach Rom gelangt zu sein, obgleich die Kunstwerke massenweise aus Griechenland nach Rom verpflanzt wurden, und in Rom der Geschmack am Alter-
65 thümlichen keineswegs fehlte. Offenbar liessen sich ihre Werke, weil sie an den Wänden hafteten, nicht nach Willkür von einem Orte zum andern versetzen; und ihr Ruhm blieb daher hauptsächlich nur an den Orten ihrer Thätigkeit lebendig.

Jetzt werden wir nun auch einigen Werth auf die Ausdrücke legen dürfen, mit denen Plinius, Pausanias u. a. die Werke dieser älteren Künstler erwähnen: hic Delphis aedem pinxit; hic et Athenis porticum; *ἐπὶ τῷ τοίχῳ, ἐπὶ προνάου τῶν τοίχων* u. s. w. Zwar hat man die Bedeutung auch dieser Ausdrücke durch die Annahme zu schwächen gesucht, dass ja ganze Wände mit Holz getäfelt gewesen sein könnten. Allein für ein solches Auskunftsmittel sind nicht einmal Analogien, geschweige denn Beweise beizubringen. Kein Gemälde auf Holz aus dem ganzen Mittelalter und der neueren Zeit ist von solcher Ausdehnung, dass es seinen Charakter als Staffeleibild verleugnen könnte. Wohl aber haben wir Nachrichten von wirklichen Wandgemälden aus der ältesten Zeit in Italien. Mag auch Plinius[1]) das Alter der Gemälde in Ardea, Lanuvium, Caere

[1]) 35, 17.

gar zu hoch anschlagen, so waren sie doch immerhin alt, und die Werke des Damophilos und Gorgasos im Cerestempel zu Rom [1]) sind auf keinen Fall jünger als Polygnot; Wandgemälde alten Styls sind endlich noch jetzt in etrurischen Gräbern erhalten. Einen Gegensatz aber zwischen Italien und Griechenland im Gebrauche dieser Cattung der Malerei anzunehmen, sind wir durch nichts berechtigt, ja durch die Nachricht über die eben angeführten beiden griechischen Maler geradezu verhindert.

Sehen wir aber endlich von den äusseren Zeugnissen gänzlich ab, so müssen wir in unserer Auffassung durch die Betrachtung des Wesens der Malerei selbst nur bestärkt werden. Wir haben in der Geschichte der Bildhauer wiederholt darauf hingewiesen, dass die Bronze eine andere Behandlung der Form verlangt, als der Marmor. Nicht minder gross ist der stylistische Unterschied in der Malerei, je nachdem ein Gemälde auf der Fläche der Wand oder auf einer Tafel von Holz ausgeführt wird. Das Wandgemälde soll nicht für sich allein bestehen, sondern steht auch mit dem ganzen architektonischen Raume, 66 der es umgiebt, in einem festen, unauflöslichen Zusammenhange. Die erste Aufgabe des Künstlers ist hier, seine Composition so einzurichten, dass der gegebene Raum durch dieselbe seine weitere, dem Ganzen entsprechende architektonische Gliederung zu erhalten scheine. Auf der strengen Erfüllung dieser Forderung beruht z. B. ein Hauptverdienst der mittelalterlichen Kirchenmosaiken. Manche Unregelmässigkeiten des gegebenen Raumes können auf diese Weise durch eine geschickte Benutzung von Seiten des Künstlers sogar zu neuen Schönheiten Veranlassung bieten, während sie in Tafelbildern vielleicht die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen würden. Denn hier erscheint die äussere Form des Bildes nicht als etwas mit absoluter Nothwendigkeit Gegebenes, sondern sie ist, wenn auch nicht immer ganz, doch in weit höherem Maasse dem freien Ermessen des Künstlers überlassen, der sich nicht willkürlich Schwierigkeiten schaffen soll, um in ihrer Lösung zu glänzen, sondern stets für seinen Gedanken die einfachste, natürlichste und entsprechendste Form zu suchen hat. In Bezug auf strenge architektonische Composition ist vielleicht das ausgezeichnetste Werk der gesammten neueren Kunst die Disputa von Raphael. Man denke sich nun, Raphael habe diese Composition, so wie sie ist, ursprünglich für ein Tafelbild bestimmen wollen, so wird sie dieses Lob nicht mehr, wenigstens nicht in so hohem Grade, verdienen: denn die streng architektonische Gliederung war nicht mehr mit Nothwendigkeit geboten.

Bedienen wir uns dieses Beispiels auch noch für eine weitere Betrachtung. Man übertrage sich in der Phantasie die Disputa als Tafelbild und in derselben Grösse mit Beseitigung aller rein malerischen Reize in einen dem polygnotischen verwandten Styl, so würde sie durch diesen Styl nur um so mehr verlieren, als Wandgemälde dagegen jenen früheren Werth ganz ungeschmälert bewahren. Der Grund liegt wiederum lediglich darin, dass ein Wandgemälde (von dem geistigen Inhalte der Darstellung natürlich ganz abgesehen) in uns schon dann einen hohen Grad der Befriedigung zu erwecken vermag, wenn nur jenen architektonischen Forderungen, mit denen freilich die gesammte Zeich-

---

[1]) Plin. 35, 154.

67 nung im engsten Zusammenhange steht, Genüge geschehen ist; und eben darum vermissen wir hier eine rein malerische Nachbildung der Wirklichkeit weit weniger, als in einem Tafelbilde, welches einen grossen Theil seines Werthes erst durch die Durchführung im Einzelnen erhält.

Machen wir jetzt hiervon die Anwendung auf Polygnot selbst, so haben wir schon bei Gelegenheit der delphischen Gemälde auf die strenge, ich darf wohl sagen, architektonische Gliederung der Composition hinweisen müssen. Ueberall sondern sich grosse, einander entsprechende Massen, in denen sich das Auge des Beschauers leicht, wie in dem Anblicke eines schöngegliederten Tempels, zurechtfinden musste. Ist nun schon diese Art der Composition vorzugsweise durch das Wesen der Wandmalerei bedingt, so führt uns auf dieselbe nicht weniger die Beschränkung in den Mitteln eigentlich malerischer Darstellung, welche wir in den Werken des Polygnot nicht wegzuleugnen vermochten. Denn mit der Wandmalerei sind die aus jener Beschränkung entspringenden Mängel wenigstens in so weit verträglich, dass davon der übrige hohe Ruhm des Künstlers gänzlich unberührt bleibt; in der Tafelmalerei dagegen würden sie nothwendig ein nicht geringes Gefühl der Unbefriedigung hervorbringen müssen. — Ich leugne nicht, dass diese ganze Betrachtungsweise bei Manchem Anstoss erregen kann, insofern als es scheinen mag, sie beruhe mehr auf einem subjectiven Gefühle, als auf thatsächlichen Verhältnissen. Wer es jedoch nicht verschmäht, die Erfahrungen zu Rathe zu ziehen, welche sich aus der Betrachtung der älteren und der neueren Kunst gewinnen lassen, der wird schliesslich erkennen müssen, dass jenes Gefühl erst durch historische Thatsachen geleitet und bestimmt worden ist, und dass ihm daher keine geringere Beweisfähigkeit innewohnt, als einem vereinzelten äusseren Zeugnisse.

Wenn wir uns demnach die grossen Schöpfungen des Polygnot und seiner Genossen nur als Wandgemälde ausgeführt zu denken vermögen, so soll damit die sonstige Ausübung der Tafelmalerei für diese Zeit keineswegs geleugnet werden; ja selbst die genannten Künstler können sich wohl zuweilen darin versucht haben, wie es z. B. die Erzählung von künstlerischen Wettkämpfen bei
68 den isthmischen und pythischen Spielen [1]) fast mit Sicherheit voraussetzen lässt. Dass aber dort der berühmte Panaenos von dem sonst unbekannten Timagoras besiegt wurde, erklärt sich vielleicht eben daraus, dass der Erstere an den grossen historischen Styl der Wandmalerei gewöhnt war, während sein Nebenbuhler sich in der Tafelmalerei zu höherer Meisterschaft ausgebildet hatte. Auf jeden Eall war die Letztere auf Werke geringeren Umfanges beschränkt geblieben, und vermochte wegen der noch mangelhaften Mittel der rein malerischen Darstellung nicht zu einer so allgemeinen Anerkennung, wie die Erstere, durchzudringen, am wenigsten in den Augen der späteren Geschlechter, welche in der gloria penicilli die Blüthe der Malerei zu sehen gewohnt waren.

Auf der andern Seite werden wir uns dagegen vor der Annahme zu wahren haben, dass in Folge des durch Apollodor und Zeuxis bewirkten Umschwunges die Wandmalerei gänzlich verdrängt worden sei. Allerdings musste die Durchführung auch in dieser Gattung eine durchaus andere werden, als bisher. Aber

---

[1]) Plin. 35, 58.

für bestimmte Zwecke, für grosse historische Gemälde an öffentlichen Orten, liess sie sich durch nichts anderes ersetzen, so wie sie sich ja auch dem heutigen Künstler bei ähnlichen Aufgaben unentbehrlich zeigt. An einzelnen Belegen für diese Behauptung wird es in den späteren Erörterungen nicht fehlen.

Nach dieser längeren Abschweifung, welche jedoch zum vollen Verständniss nicht nur der bisher behandelten, sondern auch der folgenden Periode nothwendig war, kehren wir wieder zu unserer Aufgabe zurück, die im Einzelnen gewonnenen Resultate zu einem historischen Ueberblick zu vereinigen. Blicken wir auf die ältere Geschichte der Plastik zurück, so begegnen wir dort der wichtigen Erscheinung, dass sich von Anfang der eigentlich historischen Zeit an Gruppen und Schulen sondern, die sich unter einander durch bestimmte charakteristische Kennzeichen unterscheiden. In der Geschichte der ältesten Maler sind wir etwas ähnliches nachzuweisen nicht im Stande. Die Maler, an deren Namen sich die Sagen von der Erfindung der Malerei knüpfen, sind an verschiedenen Orten Griechenlands zerstreut, und stehen auch sonst so vereinzelt, dass eine schulmässige Entwickelung an bestimmten Orten sich nirgends verfolgen lässt. Erst um die Zeit des Polygnot wird Athen Mittelpunkt der Kunstthätigkeit; aber auch dann nimmt es eine durchaus andere Stellung ein, als z. B. Samos, Aegina, Sikyon in der älteren Plastik. Am besten lässt es sich mit Rom in der Zeit des Wiederauflebens der Künste vergleichen. Giotto, Masaccio, Fiesole, Perugino u. a. arbeiteten in Rom; aber eine eigentlich römische Malerschule gab es selbst zur Zeit Raphaels und Michelangelos nicht. Rom bildete nur den Mittelpunkt, in welchem die verschiedenen Schulen zusammenlaufen und sich zu einer letzten gemeinsamen Blüthe entfalten sollten. Aehnlich war es in Athen. Zwar sind Eumaros, Mikon und Panaenos von dort gebürtig. Aber diejenigen Maler, welche für die Entwickelung ihrer Kunst bestimmend wirken, welche neue Richtungen begründen, sind Fremde. So auffallend dies scheinen mag, so erklärlich ist es doch unter mehreren Gesichtspunkten. Als Athen nach den Perserkriegen die Hegemonie über Griechenland errungen hatte, musste es streben, sich in allen seinen Unternehmungen als die Hauptstadt zu zeigen. Was man in der Kunst unternahm, durfte deshalb nicht darauf abzielen, diese erst zu bilden, sondern das Glänzendste zu leisten, was man damals überhaupt zu leisten im Stande war. Man berief daher die tüchtigsten Künstler auch von andern Orten, um nur keinem andern Staate in dem Glanze der Kunstleistungen nachzustehen. So entwickelte sich zwar nicht eine ursprünglich aus attischem Boden entsprossene Kunstschule, aber ein Kunsttreiben, welches in seinen Folgen mindestens eben so bedeutend, wie eine eigentliche Schule wirken musste. Denn der Wetteifer der tüchtigsten Meister, der Wetteifer insbesondere zwischen Männern, welche in ihren Anfängen von ganz verschiedenen Principien ausgegangen sein mochten, musste die Malerei gewiss schneller fördern und zu ganz neuen Entwickelungen forttreiben, als selbst der tiefste Ernst einer einzelnen Schule, welche sich selten von einer gewissen Einseitigkeit der Auffassung ganz frei zu erhalten wissen wird. Diese Behauptung findet namentlich auf die letzten Zeiten der bisher behandelten Periode ihre Anwendung. Denn als Polygnot zuerst auftrat, scheint die Macht seines Einflusses so gewaltig gewesen zu sein, dass anderweitige

Bestrebungen zunächst sich nicht Bahn zu brechen vermochten: ausser den Künstlern, welche sich ihm durchaus anschlossen, scheint z. B. auch Dionysios von Kolophon seine häuptsächlichste Anregung durch Polygnot erhalten zu haben. Doch konnte es schon bei diesem Künstler nicht ausbleiben, dass er sich wegen seiner wesentlich verschiedenen ursprünglichen Befähigung in der weiteren Entwickelung von seinem Vorbilde trennte und der hohen rein poetischen Auffassung gegenüber in eine mehr der Wirklichkeit sich annähernde Richtung einlenkte. Freilich würde auf diesem Wege eine Umwandlung der Kunst nur sehr langsam von Statten gegangen sein. Weit entscheidender wirkte es dagegen, als in Athen die Skenogarphie durch Agatharchos aus Samos ihre erste praktische Ausbildung erhielt. Denn sie musste ihrer Natur nach, ganz im Gegensatze zu der höheren Malerei, von einem Streben nach Illusion ausgehen, durch welche sie mit der Wirklichkeit wetteifert. Dadurch aber wurde das Auge des Beschauers verwöhnt, und suchte nun diese Illusion auch da, wo man sie bisher nicht vermisst hatte, nemlich in der Darstellung der Menschengestalt. Dies war der entscheidende Wendepunkt; und innerhalb eines einzigen Menschenalters erblicken wir die Kunst von Grund aus verändert. Dass einzelne der schon angeführten Künstler, wie Aristophon, bereits dieser neuen Zeit mehr als der alten angehören, wurde schon früher bemerkt. Das Wesen dieser Veränderung selbst kann jedoch erst bei den Künstlern der nächsten Periode genauer festgestellt werden. Ob Agatharch zur Ausbildung seiner neuen Kunstgattung durch verwandte Bestrebungen der Künstler seiner Heimath Samos oder Kleinasiens vorbereitet war, vermögen wir nicht zu entscheiden. Denn von Athen abgesehen finden wir über die Kunstübung an allen andern Punkten Griechenlands bis auf die Zeit des Zeuxis nur zerstreute und ganz zusammenhanglose Notizen.

71

Dritter Abschnitt.

Die Maler zur Zeit des peloponnesischen Krieges.

Apollodoros.

Plinius, welcher[1]), wie Plutarch[2]), als das Vaterland des Apollodor Athen angiebt, setzt den Beginn seiner Blüthe in die 93ste Olympiade. Da dieser Künstler jedoch der ältere Zeitgenosse des Zeuxis war, letzterer aber, wie wir später sehen werden, bereits vor diesem Zeitpunkte in hohem Ansehen stand, so müssen wir annehmen, dass auch die Thätigkeit des Apollodor schon mehrere Olympiaden früher begonnen habe. — Von seinen Werken sind uns nur sehr wenige bekannt. Plinius nennt einen betenden Priester und einen Aias „fulmine incensus," welcher zu seiner Zeit noch in Pergamos zu sehen war (s. u.). Ferner muss in einem seiner Gemälde Odysseus darge-

[1]) 35, 60. [2]) de glor. Ath. p. 346 A.

stellt gewesen sein, da nach der Angabe eines Scholiasten [1]) Apollodor der erste war, welcher Odysseus mit dem Schifferhut (πῖλος) malte. Endlich schreibt ihm ein anderer Scholiast [2]) noch ein Gemälde zu: die in Athen Schutz vor Eurystheus suchenden Herakliden nebst Alkmene und der Tochter des Herakles, worüber später bei Gelegenheit des Malers Pamphilos genauer zu handeln ist.

Das Verdienst des Apollodor wird von Plinius, welcher ihn als die erste glänzende Erscheinung unter den Malern hinstellt, in folgenden Sätzen zusammengefasst: Hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit; . . . neque ante eum tabula ullius ostenditur, quae teneat oculos. Ueber diese Lobsprüche ist zum Theil schon früher gehandelt worden. Sie beruhen sämmtlich auf dem einen Fortschritte, dass Apollodor, wie Plutarch [3]) sagt: φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς, d. h. das Vermischen und Vertreiben der Farben in einander und die Abstufung der Farben nach Licht und Schatten erfand, wovon er denn auch den Beinamen des Schattenmalers erhielt: σκιαγράφος [4]). Erst hierdurch war die Möglichkeit der Neuerung gegeben, welche Plinius durch die Worte species exprimere bezeichnet. Die Bedeutung dieses Ausdruckes, welcher freilich erst bei einer richtigen Auffassung des ganzen Entwickelungsganges seine Erklärung zu finden vermochte, ist bisher keineswegs genügend gewürdigt worden. Wir dürfen natürlich das Wort species hier nicht in seinem Gegensatze zu genus fassen. Vielmehr müssen wir die Bedeutung festhalten, welche besonders in dem Adjectivum speciosus ausschliesslicher hervortritt: mulier speciosa; corpora speciosa atque robusta; senex cultu non proinde speciosus; si plenior aliquis et speciosior et coloratior factus est (vgl. Forcellini s. v.). In allen diesen Beispielen bezieht sich speciosus auf das Aeussere der Erscheinung, abgesehen von dem Stoffe und der Form, worauf dieselbe beruht. Die gleiche Bedeutung hat aber auch das Substantivum species bewahrt, so bei Cicero de off. III, 20: species, forma et notio boni viri; orat. 14: excellentis eloquentiae speciem et formam adumbrare, speciem das, wodurch sie sich äusserlich geltend macht, formam, die Gliederung und Gestaltung, welche die Voraussetzung zu der äusserlich glänzenden Erscheinung bildet; in Verr. III, 22: vidi forum adornatum ad speciem magnifico ornatu, ad sensum cogitationemque acerbo et lugubri; ähnlich bei Vitruv III, 2: eustyli ratio et ad usum et ad speciem et ad firmitatem rationes habet explicatas; endlich bei Plinius selbst VII, 53: Magno Pompeio Vibius et Publicius indiscreta prope specie fuere similes. Wir sehen hieraus, dass species stets dasjenige an einem Gegenstande bezeichnet, was äusserlich auf die Sinne wirkt, oder mit andern Worten: was die Illusion hervorbringt [5]). Diese beruht aber in der Malerei durchaus auf der Wirkung von Licht und Schatten. Nach dieser Illusion strebte Polygnot noch keineswegs; er stellte seine Gestalten nach ihrer geistigen Bedeutung dar, welche ihren Ausdruck in Formen und Bewegungen (σχήματα)

72 73

[1]) ad Iliad. κ, 265. [2]) ad Arist. Plut. 385. [3]) de glor. Ath. p. 346 A. [4]) Schol. ad Iliad. κ, 265; Hesych. v. σκιά. [5]) Der Ausdruck species ist also keineswegs unbestimmt, wie ihn Jahn in den Ber. der sächs. Ges. 1850, S. 139 nennt. Das griechische Wort, welches Plinius hier übersetzte, ist offenbar εἴδη: ein Kunstausdruck, welcher den vortrefflichsten Gegensatz zu σχήματα bildet. Der Anstoss, welchen der Plural erregen könnte, hebt sich durch die Vergleichung von § 128: Euphranor — videtur expressisse dignitates heroum.

findet. Auf die Farben nahm er nur in soweit Rücksicht, als sie als etwas dem Stoffe Inwohnendes betrachtet werden können. Freilich bedarf jede Farbe des Lichtes, um nur zur Erscheinung zu kommen. Allein wir unterscheiden zwischen der einheitlichen Grundfarbe des Stoffes unter der Wirkung des Lichtes überhaupt (der Localfarbe), und zwischen den Veränderungen, welche dieselbe durch die grössere oder geringere Menge des auf sie wirkenden Lichtes, so wie durch den Wechsel der Beleuchtung erleidet. Erst die Berücksichtigung dieser Veränderungen bewirkt in der Kunst die Illusion; und darauf, dass Apollodor das Streben nach ihr zu einer Hauptaufgabe der Malerei erhob, beruht sowohl seine hervortretendste Eigenthümlichkeit als seine besondere Stellung in der Kunstgeschichte; ja wenn wir uns der Schlusserörterung über Polygnot erinnern, so können wir sogar in gewissem Sinne Apollodor den ersten eigentlichen „Maler“ nennen.

Den Anstoss zu diesem Umschwunge mochte allerdings, wie Müller[1]) bemerkt, die Ausbildung der Skenographie gegeben haben; und daraus erklärt sich, wie man dieselbe als mit der Skiagraphie identisch hinstellen konnte; vgl. Hesychius s. v. *σκιά . . . σκιαγραφίαν, τὴν σκηνογραφίαν οὕτω λέγουσιν· ἐλέγετο δέ τις καὶ Ἀπολλόδωρος ζωγράφος σκιαγράφος ἀντὶ τοῦ σκηνογράφος.* Eine noch concretere Vorstellung von dieser Verwandtschaft würden wir gewinnen, wenn wir die Beschreibung eines Gemäldes bei dem älteren Philostratus[2]) mit der von Plinius erwähnten Darstellung des Aiax von Apollodor in eine bestimmte Verbindung bringen dürften, wie es nach Welcker's Vermuthung geschehen muss. Nur kann allerdings die Bezeichnung Aiax fulmine incensus etwas zu knapp und gesucht erscheinen für einen Aiax, dessen Schiff vom Blitze getroffen ist, und der nun schiffbrüchig gegen Felsen geschleudert den Göttern noch trotzen will, während Poseidon, sie zu rächen, heraneilt. Dagegen würde die ganze scenische Anordnung, das aufgeregte Meer, die von der Brandung ausgehöhlten Felsen, das brennende Schiff die beste Gewähr für die ursprüngliche Verwandtschaft der Skenographie und der Skiagraphie darbieten. Wie dem aber auch
74 sei, so dürfen wir doch nicht übersehen, dass sich beide Gattungen in ihrer Entwickelung bald von einander trennen mussten. Denn sobald erst die in der Skenographie aufgestellten Principien ihre Anwendung auf die Figurenmalerei im allgemeinen gefunden hatten, musste sich das Hauptaugenmerk wieder auf die Figuren selbst zurücklenken. An diesen aber erheischte die Durchführung dieser Principien eine weit grössere Sorgfalt, als an den mehr massenhaften scenischen Darstellungen. So ergab sich zum Behuf dieser gründlicheren Durchbildung eine Beschränkung auf geringere Dimensionen und einen geringeren Umfang der Compositionen wie mit einer inneren Nothwendigkeit; und demgemäss erlangt erst jetzt das Malen von Staffeleibildern, in denen erst durch die Möglichkeit eines mehrmaligen Uebergehens mit der Farbe die Mittel zu jener Durchführung aller Einzelnheiten geboten werden, ein entschiedenes Uebergewicht über die Wandmalerei.

Apollodor also war der eigentliche Begründer einer durchaus neuen, durch malerische Mittel auf Illusion hinarbeitenden Kunstrichtung; und als

---

[1]) Handb. § 136. [2]) II, 13.

solcher verdient er auch die ehrenvolle Stelle, welche Plinius ihm an der Spitze derselben angewiesen hat, und welche, wie wir sehen werden, schon er selbst für sich in Anspruch genommen zu haben scheint. Wenn aber auch sein Ruhm in ganz Hellas gross war, was z. B. durch ein Distichon aus einem Gedichte des Nikomachos über die Maler [1]) bezeugt wird:

Οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό
δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων,

so wurde derselbe doch bald durch den eines glücklicheren Nebenbuhlers, des Zeuxis, überboten. Apollodor selbst soll dies in Versen des Inhalts anerkannt haben, dass „Zeuxis die Kunst ihnen entrissen und für sich mitgenommen habe" [2]). Eben diesen Versen entnahm vielleicht Plinius die bei der sonstigen Dürftigkeit seines Styls auffällige Wendung, dass „Zeuxis in die von Apollodor eröffneten Pforten der Kunst eingetreten sei" [3]). Denn mit Recht weist Schneidewin [4]) darauf hin, dass die übereinstimmenden Worte bei Babrius [5]): 75

ὑπ' ἐμοῦ δὲ πρώτου τῆς θύρας ἀνοιχθείσης εἰσῆλθον ἄλλοι

auf die Person des Künstlers als gemeinsame Quelle hindeuten. Allerdings würde sich in diesen Worten nur ein gewisses Selbstbewusstsein äussern, das aber von unberechtigtem Hochmuthe immer noch weit entfernt wäre, wie ihn Einige dem Apollodor wirklich Schuld geben wollen. Er soll nemlich auf seine Werke geschrieben haben: sie zu tadeln möchte schwerer sein als sie nachzuahmen: *μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται* [6]). Allein in glaubwürdiger Weise legt diesen Ausspruch Plinius [7]) dem Zeuxis bei. Ausserdem berichtet freilich Hesychius noch, er habe einen *πῖλος ὀρθός*, eine hohe Tiara nach Perserart getragen: eine Tracht, welche man z. B. seinen Zeitgenossen Alkibiades und Kallias als ein Zeichen der Ueppigkeit und der Anmassung auslegte. Aber auch hier ist, wie Osann [8]) vermuthet, eine Verwechselung sehr leicht möglich. Wenn nemlich in der einzigen Stelle ausser Hesychius, in welcher Apollodor Skiagraph heisst [9]), von ihm bemerkt wird: *πρῶτος ἔγραψε πῖλον Ὀδυσσεῖ*, so dürfen wir wohl zugeben, dass durch einen Irrthum daraus die Nachricht von dem *πῖλος ὀρθός*, den er selbst getragen, entstanden sei. So wird Apollodor von dem Vorwurfe des Stolzes und Hochmuths befreit, und erscheint vielmehr nach seinen eigenen Aeusserungen als ein Künstler, welcher sich seines Verdienstes, eine neue Bahn eröffnet zu haben, wohl bewusst ist, aber sich doch der Erkenntniss nicht verschliesst, dass auf derselben die Nachfolgenden zu einer höhern Stufe der Vollendung, als er selbst, zu gelangen vermochten.

Zeuxis.

Zeuxis war aus Heraklea gebürtig [10]). Welche Stadt dieses Namens zu verstehen sei, wird freilich nicht ausdrücklich angegeben. Doch spricht seine

---

[1]) bei Hephaestion de metr. p. 14 ed. Pauw. [2]) Plin. 35, 62: artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. Worauf ipsis sich bezieht, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Vielleicht sind die Attiker dem Zeuxis als Kleinasiaten, vielleicht Apollodor und seine Altersgenossen ihm als dem jüngeren Künstler gegenübergestellt. [3]) 35, 61. [4]) Rh. Mus. N. F. VII, 479. [5]) Prooem. 2, 9. [6]) Plut. de glor. Ath. p. 346 A; Hesych. s. v. *σκιά*. [7]) 35, 63. [8]) Kunstbl. 1830, N. 84. [9]) Schol. Victor. ad Iliad. *κ*, 265. [10]) Plin. 35, 61; Ael. v. h. IV, 12; Anthol. ed. Jacobs XIII, p. 777, n. 29.

Thätigkeit in Unteritalien und Sicilien, sowie der Umstand, dass nach Einigen 76 Demophilos von Himera sein Lehrer war, für die unteritalische, damals in hoher Blüthe stehende Stadt. Wenn freilich Andere einen thasischen Maler Neseus seinen Lehrer nennen, so werden wir annehmen müssen, dass er schon früh weitere Reisen unternahm, was ja auch bei den Dichtern und Philosophen seiner Zeit nichts Seltenes war. Dass er überhaupt an sehr verschiedenen, weit von einander entfernten Orten thätig war, lehren die Nachrichten über seine Werke. In seiner späteren Lebenszeit scheint er seinen festen Wohnsitz in Ephesos gehabt zu haben, so dass ihn Tzetzes [1]) sogar geradezu Ephesier nennen konnte.

In der Bestimmung seiner Zeit ist man meistens der Angabe des Plinius gefolgt, der in hohen Worten meldet: „In die von Apollodor geöffneten Thore der Kunst trat Zeuxis von Heraklea ein im vierten Jahre der 95sten Olympiade . . . . Einige setzen ihn fälschlich in die 89ste Olympiade, also die Zeit, als Demophilus von Himera und Neseus von Thasos leben mussten, da es bestritten wird, wessen von beiden Schüler er war.“ Einer so bestimmten Angabe hat man nicht gewagt, geradezu zu widersprechen. Gleichwohl ist es weit wahrscheinlicher, dass Zeuxis Ol. 95, 4 zu malen aufgehört, als dass er damals erst begonnen habe. Ja, Plinius tritt sogar mit sich selbst in Widerspruch, wenn er weiter erzählt: „Auch erwarb er solche Schätze, dass er, um sich mit ihnen zu brüsten, zu Olympia in einem Gewande erschien, in dessen Muster sein Name mit goldenen Buchstaben eingewebt zu sehen war. Später fing er an, seine Werke zu verschenken, weil sich doch für den Verkauf kein hinlänglich würdiger Preis setzen lasse: so die Alkmene den Agrigentinern, den Pan dem Archelaos.“ Archelaos der Makedonier aber, der allein hier gemeint sein kann, regierte von Ol. 91, 4 an und starb bereits Ol. 95, 2. Agrigent ferner ward sogar schon Ol. 93, 3 zerstört und so zu Grunde gerichtet, dass es erst nach einer langen Reihe von Jahren sich einigermassen zu erholen vermochte. Da nun Zeuxis auf das Verschenken seiner Bilder gewiss erst verfiel, als er auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, da ferner, wie schon Sillig bemerkte, Iso- 77 krates in der Ol. 96, 2 verfassten Rede *περὶ ἀντιδόσεως* [2]) den Ruhm des Zeuxis in einer Weise berührt, wie er es nur bei nicht mehr Lebenden zu thun pflegt, so passt allerdings die Angabe des Plinius besser auf das Todesjahr, als auf den Beginn der Blüthe des Zeuxis. Eben so zeigen die Erwähnungen des Zeuxis bei Plato [3]) und Xenophon [4]), dass schon bei Lebzeiten des Sokrates sein Ruhm weit verbreitet und begründet war. Hiernach bleibt nun auch kein Grund übrig, wegen der Auctorität des Plinius einer weiteren Zeitbestimmung den Glauben zu versagen, die auf einer Anspielung des Aristophanes beruht. Dieser erwähnt nämlich in den Acharnern [5]) das Gemälde eines mit Blumen (Rosen) bekränzten Eros; nach der Angabe des Scholiasten aber, mit welchem Suidas [6]) übereinstimmt, war dasselbe von der Hand des Zeuxis und befand sich im Tempel der Aphrodite in Athen. Es war also Ol. 88, 3, als die Acharner aufgeführt wurden, bereits vorhanden, wenn auch vielleicht

1) Chil. VIII, 196. 2) § 2. 3) Gorg. p. 453 c. 4) Memor. I, 4, 3; Oecon. 10, 1. 5) v. 991. 6) v. *ἀνθέμων*.

eben erst vollendet. Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit die Vermuthung zu äussern, dass auch bei Plato [1]) noch eine Erwähnung des Zeuxis versteckt sei. Er lässt nemlich den Sokrates in lobender Weise von einem jüngern, in Athen sich aufhaltenden Maler aus Heraklea sprechen, Namens Zeuxippos, und auf denselben scheint sich auch eine Anspielung bei Xenophon [2]) zu beziehen. Dieser Zeuxippos ist sonst gänzlich unbekannt. Da nun Heraklea die Vaterstadt des Zeuxis ist, da dieser nachweislich für Athen thätig war, und endlich die Zeit, in welche uns Plato's Protagoras versetzt, der Aufführung der Acharner nicht eben fern steht, so liegt die Vermuthung nahe, dass der Name des Zeuxippos nur aus Versehen an die Stelle des Zeuxis gesetzt worden ist. Für die Möglichkeit einer solchen Verwechselung vermag ich anzuführen, dass in einer nicht schlechten vaticanischen Handschrift des Plutarch im Leben des Perikles [3]) der Name des Zeuxis ebenfalls durch den des Zeuxippos verdrängt worden ist. Demnach dürfen wir die Thätigkeit des Zeuxis etwa zwischen die 86ste und 96ste Olympiade setzen, so dass Quintilian [4]) ganz richtig rechnet, wenn er sagt, Zeuxis und Parrhasios hätten, in nicht grossem Abstande von Polygnot und Aglaophon, um die Zeit des peloponnesichen Krieges geblüht. — Ueber den Tod des Zeuxis findet sich eine eigenthümliche Sage bei Festus [5]), deren Glaubwürdigkeit natürlich dahingestellt bleiben mag, nemlich: er sei gestorben vor Lachen über ein von ihm gemaltes altes Weib. 78

Von seinen Werken kennen wir folgende:

Eine Götterversammlung: „Prächtig ist sein Zeus auf dem Throne, von den Göttern umgeben": Plin. 35, 63.

Eros mit Rosen bekränzt, im Tempel der Aphrodite zu Athen: Schol. Arist. Acharn v. 991.

Marsyas gebunden, zu Rom im Tempel der Concordia: Plin. 45, 66; vgl. Philostr. iun. 2.

Pan, welchen der Künstler dem Archelaos schenkte: Plin. 35, 62; vgl. Philostr. sen. II, 11.

Eine Kentaurenfamilie. Das Original, welches Sulla nach Rom versetzen wollte, war bei dem Vorgebirge Malea im Meere untergegangen; eine genaue Copie aber sah Lucian in Athen und beschreibt sie ausführlich in folgender Weise (Zeuxis 4 sqq.): „Auf grünendem Rasen ist die Kentaurin dargestellt, in ihrer ganzen Rossgestalt am Boden liegend. Die Füsse sind nach hinten ausgestreckt. Der weibliche Körper aber ist sanft erhoben und ruht auf dem Ellnbogen. Auch die Vorderfüsse sind nicht ganz weggestreckt, als ob sie selbst auf der Seite läge; sondern der eine scheint wie im Niederlassen eingeknickt und liegt gekrümmt mit eingezogenem Hufe; der andere aber erhebt sich und ist gegen den Boden gestemmt, wie bei den Pferden, wenn sie aufzuspringen versuchen. Von den Jungen hält sie eins empor in den Armen und nährt es auf menschliche Weise, indem sie ihm die weibliche Brust darbietet; das andere aber säugt sie an dem Euter nach Art eines Füllens. Oben in dem Bilde, wie von einer Warte, neigt ein Rosskentaur, offenbar der Mann derjenigen, welche die Kleinen in doppelter Weise nährt, sich lächelnd über; er ist nicht

[1]) Protag. 318 St. [2]) Sympos. 4, 63. [3]) c. 13. [4]) XII, 10. [5]) s. v. pictor.

ganz sichtbar, sondern nur bis zur Mitte des Rosskörpers, und hält das Junge eines Löwen empor, hoch über sich, um im Scherz die Kleinen fürchten zu 79 machen. Was nun die Malerei sonst anlangt, so weit sie uns Idioten nicht in Allem klar sein mag und doch das ganze Können der Kunst offenbart: wie die schärfste Correctheit der Umrisse, die sorgfältige Mischung der Farben, ihren wohlberechneten Auftrag, die richtige Schattengebung, die Berechnung der Grösse, das richtige und harmonische Verhältniss der Theile zum Ganzen: das mag die Sippschaft der Maler loben, welche so etwas verstehen muss. Mir aber scheint am Zeuxis namentlich das zu loben, dass er an einem und demselben Gegenstande die Vorzüge der Kunst in den mannigfaltigsten Richtungen zu zeigen verstand: so bildete er den Mann von erschreckendem und ganz wildem Aussehen, mit mächtigem stolzen Haupthaar, fast ganz behaart nicht nur am Rosskörper, sondern auch an dem menschlichen Theile; mit hoch gehobenen Schultern und einem Blicke, der zwar lächelnd, aber doch wild ist, wie der eines Waldbewohners und ungezähmt. Dieser Auffassung ganz entgegengesetzt zeigt er uns in der Kentaurin, so weit sie Ross war, die schönste Bildung, wie sie sich namentlich bei den thessalischen noch ungebändigten und unberittenen Rossen findet; ebenso ist die obere Hälfte, das eigentliche Weib, durchaus schön bis auf die Ohren: diese allein sind satyrhaft gebildet. Die Vermischung und Verknüpfung der Leiber, wo das Ross mit dem Weibe zusammengefügt und verbunden ist, bildet einen sanften, keineswegs schroffen Uebergang; und durch die allmählige Umwandlung wird das Auge ganz unvermerkt von dem Einen in das Andere übergeführt. Die junge Brut aber erscheint bei dem Kindischen im Ausdrucke gleichwohl wild, und trotz ihrer Weichheit schon unbändig; und wie dieses zu bewundern ist, so auch endlich, dass sie ganz nach Kinderart nach dem jungen Löwen emporblicken, indem sie jeder sich an die Mutterbrust halten und sich eng an die Mutter anschmiegen.“

Dieses Bild scheint seiner ganzen Auffassung nach unter den Werken des Zeuxis nicht vereinzelt gestanden zu haben. Wir können dies aus einer beiläufigen Aeusserung des Lucian schliessen, indem er von einem Philosophen, Thrasykles, folgendes charakteristische Bild entwirft (Timon 54): „Da geht er mit ausgebreitetem Barte und heraufgezogenen Augenbrauen, so recht aufgeblasen und stolz auf sich; blickt wie ein Titan, mit aufgesträubtem Haar auf der Stirn, 80 ein leibhaftiger Boreas oder Triton, wie sie Zeuxis malte.“ Ob und welche bestimmte Werke des Zeuxis Lucian hier im Auge haben mochte, vermögen wir nicht anzugeben. Ihrem ganzen Charakter nach aber eignen sich Gestalten, wie Boreas und Tritonen, vortrefflich zu Darstellungen derselben Art, wie wir sie in der Kentaurenfamilie kennen gelernt haben.

Alkmene, welche er den Agrigentinern zum Geschenk machte: Plin. 35, 62.

Herakles als Kind, wie er die Drachen erdrückt und die Mutter Alkmene nebst Amphitryon erschrocken dabei stehen: Plin. 35, 63; vgl. Philostr. iun. 5.

Helena, für den Tempel der lakinischen Hera gemalt im Auftrage der Krotoniaten, oder wie Plinius will, der Agrigentiner: Plin. 35, 64; Cicero de inv. II, 1; Dion. Hal. π. ἀρχ. λόγ. ἐξετάσ. p. 68 Sylb.; Valer. Max. III, 7, ext. 3. Einen Theil seiner grossen Berühmtheit hat dieses Bild durch den Umstand erhalten, dass die Stadt dem Künstler erlaubte, unter den sämmtlichen Jungfrauen die

shönsten auszuwählen, um sie zur Ausführung dieses Musterbildes weiblicher Schönheit als Modelle zu benutzen. Der Künstler aber war von der Vortrefflichkeit seines Gemäldes so überzeugt, dass er nicht nur für dessen Betrachtung von den Besuchern ein Eintrittsgeld erhoben haben soll (woher diese Helena den Spottnamen der Hetäre erhielt: Aelian v. h. IV, 12), sondern dass er selbst darauf die Verse des Homer über die wirkliche Helena anwendete (Il. III, v. 156 etc.):

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν [1].

Ehrenvoller jedoch, als dieser Stolz, ist für Zeuxis die hohe Anerkennung, welche der Maler Nikomachos diesem Bilde zollte: Stob. Serm. 61; Aelian v. h. XIV, 47. — Aus dem Tempel der lakinischen Helena, wo nach Cicero sich auch noch andere Werke des Zeuxis befanden, scheint die Hera später nach Rom versetzt worden zu sein. Wenigstens sah Plinius im Porticus des Philippus eine Helena von Zeuxis: 35, 66. Damit lässt sich freilich die Nachricht des Eustathius (ad Il. λ, 629) schwer vereinigen, welcher dieses Bild in die Getreidehalle (*ἀλφίτων στοά*) von Athen versetzt, wenn wir nicht annehmen wollen, dass sich dort etwa eine Copie oder eine Wiederholung von der Hand des Zeuxis selbst befand. 81

Menelaos, welcher weinend seinem Bruder Todtenspenden darbringt, in Ephesos: Tzetz. Chil. VIII, 196, 198.

Penelope, in deren Darstellung er die Sittsamkeit selbst gemalt zu haben schien: in qua pinxisse mores videtur: Plin. 35, 63; vgl. unten.

Ein Athlet, unter welchen er den Spruch setzte, den Andere dem Apollodor beilegen: er möge leichter neidisch zu tadeln, als nachzuahmen sein: Plin. 35, 63.

Das schon erwähnte alte Weib, über welches sich der Künstler todtlachte; sofern wir nämlich jener Anekdote nicht alle Glaubwürdigkeit absprechen wollen: Festus s. v. pictor.

Die bekannten Trauben von solcher Natürlichkeit, dass die Vögel darnach flogen, mit welchen er den Parrhasios zu besiegen gedachte: Plin. 35, 65.

Ein Knabe, der Weintrauben trug. Als auch nach diesen die Vögel flogen, soll der Künstler mit derselben Freimüthigkeit, mit welcher er sich von Parrhasios durch dessen gemalten Vorhang besiegt erklärte, über sein Werk erzürnt bemerkt haben: „die Trauben habe ich besser gemalt, als den Knaben; denn wenn ich auch in diesem das höchste erreicht, so hätten sich die Vögel fürchten müssen.“ So erzählt Plinius (35, 66). Immerhin aber könnte es sein, dass beide Anekdoten über die Trauben sich ursprünglich nur auf ein einziges Bild bezogen hätten.

Er malte auch „monochromata ex albo“: Plin. 35, 64. Unter dieser Bezeichnung vermögen wir nur Darstellungen von der Art zu verstehen, wie die Italiener sie chiaroscuri nennen, wir als grau in grau gemalt bezeichnen.

„Auch Werke in Thon bildete Zeuxis, welche allein in Ambrakia zurückblieben, als von dort Fulvius Nobilior die Musen nach Rom versetzte“: Plin. 35, 66.

---

[1]) Dies erzählt auch Aristides: *π. τ. παραφθ.* II, p. 386.

Eine Nachricht des Aelian (v. h. XIV, 17): dass Zeuxis das Haus des
82 Archelaos um den Lohn von vierhundert Minen mit Malereien geschmückt habe, ist von Welcker (Allg. Lit. Zeit. 1836, Oct., S. 216) als eine Anekdote der Philosophenjünger in Zweifel gezogen worden, denen es nur darauf angekommen wäre, dem Aufwande für Ausschmückung des Hauses die Verwahrlosung des innern Menschen gegenüberzuhalten. Die Einzelnheiten der Erzählung mögen wir allerdings auf sich beruhen lassen; sie gänzlich als erfunden zu verwerfen, scheint mir jedoch kein hinlänglicher Grund vorhanden, um so weniger, als der von Zeuxis dem Archelaos geschenkte Pan es unzweifelhaft macht, dass Maler und König in näherer Berührung gestanden haben müssen.

Zur Begründung eines Urtheils über die künstlerische Bedeutung des Zeuxis stellen wir uns von vorn herein auf den Standpunkt der historischen Betrachtung, indem wir seine Werke vor Allem im Gegensatze zu den Schöpfungen des Polygnot und seiner Genossen der Erörterung unterwerfen. Dazu werden wir ganz ausdrücklich durch den Ausspruch des Aristoteles[1]) aufgefordert, dass Polygnot ausgezeichnet als Maler des Ethos sei, der Malerei des Zeuxis dagegen das Ethos abgehe. Der Gegensatz zwischen beiden Künstlern nun kann, selbst ganz äusserlich betrachtet, kaum schlagender sein. Grosse epische und historische Compositionen der Art, wie Ilions Untergang oder die Unterwelt von Polygnot, fehlen unter den Werken des Zeuxis gänzlich. Statt einer Fülle von einzelnen, zu einer höheren Einheit zusammengefassten Gruppen finden wir bei ihm überall Beschränkung auf einzelne Scenen von nur mässigem Umfange. Nicht minder bedeutend aber, als in dem äusseren Umfange, ist die Verschiedenheit in der gesammten geistigen Auffassung. „Jener Zeuxis, einer der ausgezeichnetsten Maler, mochte diese gewöhnlichen und bekannten Gegenstände, wie Helden, Götter oder Kriegsscenen, gar nicht oder nur sehr selten malen, sondern strebte immer etwas Neues zu erfinden, sann auf Ungewöhnliches und Fremdartiges, und wollte darin die höchste Vollendung der Kunst zeigen.“ Mit diesen Worten leitet Lucian die Beschreibung des Kentaurengemäldes ein; und auf dieses finden sie auch ihre nächste und strengste An-
83 wendung. Doch wird es von Nutzen sein, zu untersuchen, wie weit sich ihre Richtigkeit auch sonst an der Kunst des Zeuxis bewährt. Ich will hier keinen Nachdruck auf eine andere Darstellung von Kentaurinnen mit ihren Jungen legen, welche Philostrat[2]) beschreibt, so wie auf das jetzt in Berlin befindliche Mosaik aus der Villa Hadrians bei Tivoli[3]), in welchem der Kampf von Kentauren gegen wilde Thiere in ergreifender Weise geschildert ist. Denn so sehr auch diese Compositionen als durchaus derselben Geistesrichtung entsprungen erscheinen, die wir aus Lucians Schilderung kennen gelernt haben, so ist doch damit nicht erwiesen, dass ihre Erfindung auf Zeuxis selbst zurückzuführen ist. Sehen wir uns daher weiter unter seinen Werken um, so würden wir wahrscheinlich zunächst des Boreas und der Tritonen gedenken müssen, wenn wir über die Art ihrer Darstellung genauer unterrichtet wären: dass sie zu einer ähnlichen Auffassung, wie die Kentauren vorzugweise geeignet waren, unterliegt keinem Zweifel. Das Gemälde des Pan erwähnt freilich Plinius nur mit einem einzigen Worte.

---

[1]) Poet. 6. [2]) II, 3. [3]) Mon. dell' Inst. IV t. 50.

Allein wir dürfen damit vielleicht eine Darstellung des Gottes, welche Philostrat[1]) beschreibt, gerade wegen ihrer scharf hervortretenden Eigenthümlichkeit in Verbindung setzen: Pan ist im Schlafe von den Nymphen überfallen worden; sie haben ihm die Hände auf den Rücken gebunden, den Bart abgeschoren und suchen die Echo ihm abspenstig zu machen. Wo liesse sich für diese Auffassungsweise eine bessere Erklärung finden, als in der Charakteristik des Zeuxis bei Lucian? Gewissermassen das ernste Gegenstück zu diesem idyllischen Scherze bildet Marsyas, wenn wir uns denselben in der vom jüngeren Philostrat[2]) beschriebenen Weise vorstellen: besiegt steht er an der Fichte und blickt auf den Barbaren, der mordgierig das Messer zu seiner Bestrafung schleift; Apollo freut sich seines Sieges, und der Schwarm der Satyrn, sonst so keck und munter, steht jetzt umher traurig und schmerzlich bewegt. Endlich finden wir bei dem jüngeren Philostrat[3]) noch ein Gemälde beschrieben, dessen Gegenstand mit einem von Plinius erwähnten Werke des Zeuxis im Wesentlichen übereinstimmt: Herakles der noch in den Windeln die Schlangen erdrückt. Nur gesellen sich in der [84] ausführlicheren Beschreibung zu Alkmene noch ihre Dienerinnen, zu Amphitryon gewaffnete Thebaner, ferner Tiresias, welcher die zukünftige Grösse des Kindes weissagt, und endlich die Personification der Nacht mit einer Leuchte.

Die umfassende Anwendung, welche ich hier von den Beschreibungen der Philostrate auf die Werke des Zeuxis zu machen suche, ist gewiss insofern gewagt, als sie der Begründung durch zwingende äussere Zeugnisse entbehrt. Um so mehr aber scheint sie ihre Gewähr in sich selbst zu tragen. Denn was sie uns lehrt, bildet auf die ungesuchteste Weise eine fortlaufende Erklärung zu dem oben angeführten Urtheile des Lucian über Zeuxis. So ausgerüstet aber wird es uns um so eher gelingen, den Gegensatz zwischen der älteren Malerei des Polygnot und der neueren des Zeuxis im Einzelnen fester zu bestimmen.

Vergegenwärtigen wir uns recht lebendig die eben besprochenen Werke des letzteren, so werden wir uns dem Eindrucke nicht entziehen können, dass in ihrer ganzen Auffassung ein allen gemeinsamer Grundcharakter hervortritt, welcher, um es ganz kurz zu sagen, begründet ist in der Wahl der S i t u a t i o n e n. Hieraus aber erklärt es sich, warum Aristoteles behauptet, dass, wie den Tragödien der Neueren im Verhältniss zu den Aelteren, so den Werken des Zeuxis gegenüber denen des Polygnot das Ethos abgehe. Denn bei Polygnot ist jede Gestalt als das Abbild ihrer ursprünglichsten und innersten geistigen Eigenthümlichkeit erfasst; alle Handlungen offenbaren sich vor Allem als das nothwendige Resultat eben dieser Eigenthümlichkeit und der im Charakter der handelnden Person begründeten sittlichen Motive. Bei Zeuxis dagegen erscheinen die besonderen, oft sehr ausserordentlichen und überraschenden Umstände, durch welche jene Situationen hervorgerufen werden, als das wesentlich Bestimmende r die Auffassung der Handlung. Diese verliert dadurch den Charakter der inneren, so zu sagen moralischen Nothwendigkeit, und vermag nur auf die Bedeutung von etwas an sich Wahrscheinlichem Anspruch zu machen. Das ist es, worauf auch Aristoteles zielt, wenn er[4]) als Beleg dafür, dass in der Kunst [85]

[1]) II, 11. [2]) n. 2. [3]) n. 5. [4]) poet. 25.

das Unmögliche, dem man den Schein des Wahren gebe, dem Möglichen, aber Unwahrscheinlichen vorzuziehen sei, die Gemälde des Zeuxis anführt. Versuchen wir nur einmal, z. B. das Kentaurengemälde nach seiner geistigen Bedeutung zu charakterisiren. Wir vermögen ihm keine andere Bezeichnung beizulegen, als die einer anmuthigen Familienscene, welcher der Künstler einen erhöhten Reiz gerade erst dadurch beizulegen gewusst hat, dass er auf das halb-thierische Geschlecht der Kentauren rein menschliche Verhältnisse und Gefühle übertrug. In dem Bilde des Pan ist der streng mythologische, um nicht zu sagen religiöse Charakter gänzlich verwischt und die Auffassung eine rein idyllische geworden. Eben so tritt uns bei dem schlangenwürgenden Herakles als das vorwiegende künstlerische Motiv die Charakterisirung der augenblicklichen Situation entgegen, das Staunen und der Schrecken des Vaters, der Mutter und ihrer Begleitung im Gegensatz zu der Unbefangenheit des Knaben. Selbst in dem Bilde der Bestrafung des Marsyas findet das allgemein menschliche Interesse an der Handlung namentlich in dem Chore der Satyrn einen sprechenden Ausdruck.

Die Bedeutung von Bezeichnungen, wie Historien-, Charakter-, Genremalereien ist nicht hinlänglich durch den Gebrauch abgegrenzt, um eine derselben auf die bisher betrachteten Werke des Zeuxis ohne Weiteres anzuwenden. Verstehen wir aber unter Historienmalerei im strengen Sinne diejenige, welche es mit historischen oder mythologischen Persönlichkeiten von einer nur ihnen allein und ausschliesslich angehörigen und die Handlung bedingenden Individualität zu thun hat, so gehen wir gewiss nicht zu weit, wenn wir behaupten, dass dieser Gattung die Gemälde des Zeuxis nicht zugezählt werden dürfen. Damit ist indessen keineswegs gesagt, dass ihm der Sinn für feine Charakterisirung überhaupt gefehlt habe. Im Gegentheil würde ohne eine solche selbst die glückliche Wahl der Situationen den grössten Theil ihres Werthes verloren haben. Nur führte ihn die überwiegende Bedeutung dieser Letzteren dahin, die Durchführung der einzelnen Charaktere diesen Situationen unterzuordnen, wodurch jene einen Theil ihrer besondern Persönlichkeit einbüssen und sich
86 mit einer mehr allgemeinen, generischen Auffassung genügen lassen müssen. Unter diesem Gesichtspunkte werden wir nun unsere Aufmerksamkeit auf ein Urtheil lenken dürfen, welches man häufig als in offenem Widerspruche mit dem des Aristoteles stehend hat auffassen wollen. Plinius sagt nemlich, dass Zeuxis in dem Bilde der Penelope „mores pinxisse videtur". Man wollte daraus schliessen, dass Zeuxis wenigstens in diesem Bilde sich als Maler des Ethos bewährt haben müsse. Nun hat zwar schon Jahn[1]) bemerkt, dass das Urtheil des Plinius einem griechischen Epigramme entnommen sein möge, in welchem es weniger auf ein streng gefasstes Kunsturtheil, als auf eine schlagende Pointe abgesehen war. Wir können ferner Jahn[2]) auch in der Behauptung beistimmen: „dass Aristoteles und die Zeit, welcher er angehörte, über künstlerische Auffassung und Darstellung, namentlich über das sittliche Element derselben, sehr verschieden empfanden und urtheilten von derjenigen, aus welcher die Urtheile herstammen, welche uns Plinius überliefert, der alexandrinischen"; dass also

[1]) Ber. d. sächs. Ges. 1850, S. 105 fg. [2]) S. 117.

die Späteren Ethos selbst da zu finden glauben konnten, wo Aristoteles dessen Vorhandensein leugnet. Und wie schon hierdurch die Auctorität jenes Urtheils bei Plinius wesentlich bedingt erscheint, so glaube ich noch einen Schritt weiter zurückgehen und fragen zu müssen, ob denn Zeuxis überhaupt durch jenen Ausspruch als Maler des Ethos hingestellt werden soll. Denn Plinius sagt ja nicht: er malte des Ethos der Penelope, sondern: er malte unter ihrem Bilde mores, d. h. Strenge und Reinheit der Sitten. Der Ausdruck dieser Strenge und Reinheit, auf welchen gerade die tiefere geistige Eigenthümlichkeit, das Ethos der Penelope beruht, darf allerdings in einem Bilde derselben unmöglich fehlen: dennoch aber lassen sich Darstellungen solcher Sittenreinheit denken, welche als Malerei des Ethos in dem Sinne, in welchem es Aristoteles als in den Werken des Polygnot vorhanden bezeichnet, noch keineswegs gelten dürften. Vergegenwärtigen wir uns nur einmal das Bild der Penelope, wie sie in den bekannten statuarischen Werken in Nachdenken und Trauer versunken dasitzt und stellen diesem Bilde das Gemälde gegenüber, welches Philostrat[1]) mehr beiläufig erwähnt. „Mit allem Nöthigen versehen, wie in der Wirklichkeit, er- 87 scheint der Webstuhl; gehörig angespannt ist der Aufzug; Blumenmuster liegen unter den Fäden; und es fehlte nur, dass man das Rasseln der Weberlade hörte. Penelope selbst aber zerfliesst unter Thränen, wie Homer den Schnee zerfliessen lässt, und löst wieder auf, was sie gewoben. Von diesen beiden Darstellungen würde offenbar die erste (so weit wir eine Statue mit Malereien zusammenstellen dürfen) der Auffassung des Polygnot entsprechen, während die zweite eine grosse innere Verwandtschaft mit den früher betrachteten Gemälden des Zeuxis verräth. Denn auch hier wieder ist der Künstler von der Charakterisirung der äusseren Lage ausgegangen; und erst auf dieser Grundlage hat er es versucht, die Trauer und die Sehnsucht der treuen, züchtigen Gattin zum Ausdruck zu bringen. Dies mochte in den zartesten und feinsten Zügen voll tiefer Empfindung geschehen sein: jenes Ausgehen von einer, wenn auch noch so passenden, doch nicht mit zwingender Nothwendigkeit gebotenen äusseren Lage wird trotzdem einen fortwährenden Einfluss in so weit behauptet haben, dass Penelope in dem Gemälde nicht in erster Linie als eine streng historische Figur, als die Verkörperung ihres eigenen Ethos, sondern mehr als ein allgemeines Charakterbild von Zucht und Sitte hingestellt erschien. Fast wie ein Seitenstück hierzu finden wir unter den Werken des Zeuxis Menelaos, wie er weinend am Grabe des Agamemnon Todtenspenden ausgiesst, ein Bild der Rührung und brüderlichen Liebe. Es wird nicht unpassend sein, den von Aristoteles aufgestellten Vergleich zwischen der Malerei und der Tragödie nochmals aufzunehmen, indem es hier für die Beurtheilung des Zeuxis kaum eine passendere Parallele giebt, als Euripides. Je mehr die Personen seiner Tragödien anfangen, sich in philosophischen Abstractionen zu ergehen, welche häufig eine noch nähere Beziehung auf die Sitten und den Geist der Zeit des Dichters, als auf den dargestellten Mythus haben, um so mehr verlieren sie von ihrem eigenen individuellen Gepräge und werden Vertreter gewisser philosophischer Richtungen und Lebensanschauungen. So liesse sich z. B. jenes

[1]) II, 28.

„mores pinxisse videtur“ wörtlich auf Euripides anwenden, wenn er uns nach 88 Welcker's Ausdruck im Hippolytos das Bild eines neumodisch frommen, von den Orpheotelesten erzogenen Tugendhelden seiner Zeit vorführt. Wir pflegen solche Gestalten Charaktere zu nennen, und haben dazu auch ein Recht, insofern sie durch bestimmt ausgeprägte Eigenschaften kenntlich und von andern unterschieden werden. Aber diese Eigenschaften sind weniger individuell, als einer ganzen Gattung angehörig; und wir müssen daher diese allgemeinen oder, so zu sagen, Gattungscharactere, in denen wir nach Lessings[1]) Bemerkung „mehr die personificirte Idee eines Charakters, als eine charakterisirte Person“ erkennen, von den persönlichen Charakteren bestimmt scheiden, deren Eigenthümlichkeiten in ihrer besonderen Vereinigung überhaupt nur einmal und nur in einer einzigen Person gefunden werden. Da aber die historische Kunst im strengen Sinne ohne Darstellung von Charakteren der letzteren Art durchaus nicht bestehen kann, so sind wir hiermit wieder auf den Satz zurückgeführt, dass Zeuxis zu den Vertretern derselben nicht gerechnet werden darf.

Dennoch könnte es nach den bisherigen Erörterungen immer noch scheinen, als sei das Hauptverdienst in den Werken des Zeuxis vorzugsweise in der geistigen Auffassung zu suchen. Wir werden daher noch einige andere Werke ins Auge fassen müssen, und zwar gerade solche, auf welche der Künstler selbst seinen Stolz begründen zu dürfen glaubte. Ich meine zunächst sein Bild der Helena. Wenn er, wie erzählt wird, aus den Jungfrauen einer ganzen Stadt fünf der schönsten auswählte, um die Vorzüge einer jeden unter ihnen in dem einen Bilde zu vereinigen, so konnte es unmöglich seine Absicht sein, auf diesem Wege die geistige Eigenthümlichkeit der Helena schildern zu wollen, sondern seine Aufmerksamkeit musste um so mehr, als er sie unbekleidet darstellte, von vorn herein auf das Aeussere, die Schönheit der körperlichen Erscheinung gerichtet sein: ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in sese imago contineret, wie Cicero sagt. Dadurch ist allerdings ein Streben nach Idealität nicht ausgeschlossen: es verräth sich im Gegentheil darin, dass der Künstler aus mehreren Modellen ein Musterbild zu entwerfen unternimmt (κἀκ 89 πολλῶν μερῶν συλλογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλὸν nach Dionysius), indem er richtig erkennt, wie, was die Wirklichkeit selbst im günstigsten Falle bietet, mit Mängeln im Einzelnen behaftet ist. Zugleich aber zeigt doch der eingeschlagene Weg, dass die Rücksicht auf eben diese Wirklichkeit jene Art des künstlerischen Schaffens zu überwiegen beginnt, welche das Kunstwerk als ein freies Product des den Gesetzen der Natur congruent bildenden Geistes erscheinen lässt. In dem Gemälde der Helena sollte vielmehr, wie Cicero sich ausdrückt, „in das stumme Abbild aus dem lebenden Muster die Wahrheit übertragen werden: ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur“. Diese Wahrheit aber, welche unmittelbar aus der Benutzung des Modells in das Werk übergeht, kann keine andere sein als diejenige, welche ich in der Geschichte der Bildhauer vielleicht etwas zu allgemein als die äussere bezeichnet habe, dieselbe, in welcher Praxiteles und Lysipp am weitesten vorgeschritten waren. Sie geht nicht sowohl das Wesen der dargestellten Dinge

[1]) Hamb. Dram. N. 95.

an, als deren sinnliche Erscheinung, und beruht auf dem Bestreben, die Sinne durch den Schein der Wirklichkeit zu täuschen, oder mit einem Worte, Illusion zu bewirken. Wem aber an der Richtigkeit dieser Behauptung noch ein Zweifel übrig bleiben sollte, den müssen wir auf die Erzählung von den Bildern mit den gemalten Trauben verweisen, deren ganzer Ruhm darin begründet war, dass sie durch ihre Natürlichkeit die Vögel getäuscht hatten. Man wende nicht ein, dass solchen Anekdoten ein geringer Werth beizulegen sei, oder dass man, selbst ihre Richtigkeit zugegeben, nicht gut thue, aus solchen vielleicht durch einen Scherz hervorgerufenen beiläufigen Arbeiten den Werth eines Künstlers bestimmen zu wollen. Nicht selten verräth der Künstler gerade darin, eben weil er unbefangen ist, seine Eigenthümlichkeit; und verbindet sich, was wir auf diese Weise entdecken, mit anderen Thatsachen, so dürfen wir wohl diese Beobachtung als Ausgangspunkt nehmen, um daraus das Verhältniss des Künstlers zur Aussenwelt und die Art, wie er diese für Zwecke der Kunst benutzt hat, deutlicher zu erkennen.

Es leuchtet nun ein, dass hier, wo jede geistige Beziehung ausgeschlossen ist, es allein auf das künstlerische Machwerk ankommen kann; und es fragt sich daher nur, ob Zeuxis darin auch sonst seinen Ruhm gesucht habe. Dies 90 bestätigt uns zwar allgemein, aber doch hinlänglich bestimmt Himerius [1]), wenn er dem Zeuxis als unterscheidendes Verdienst *τέχνη*, also Technik im weitesten Sinne, im Gegensatz zu den *σοφισματα*, den Feinheiten des Parrhasios beilegt: *οὐκοῦν δότε μοι τὴν Ζεύξιδος τέχνην, τὰ Παρρασίου σοφίσματα.* Wollen wir ferner auch in der Erzählung des Lucian vom Kentaurengemälde nicht jeden einzelnen Ausdruck im strengsten Sinne deuten, so dürfen wir doch in Betracht ziehen, wie dort Zeuxis darüber beleidigt erscheint, dass die Beschauer, von der Neuheit des Gegenstandes betroffen, das Verdienst der Durchführung, die *τέχνη*, gänzlich übersehen, während der Künstler gerade auf diese den grössten Werth legt.

Man könnte nun versucht sein, die besonderen Verdienste des Zeuxis in dieser Richtung, seine Eigenthümlichkeit in der Farbe, der Zeichnung, den Proportionen u. a., aus eben dieser Beschreibung des Lucian (namentlich Cap. 5) genauer bestimmen zu wollen. Allein Lucian sah, wie er ausdrücklich bemerkt, nur eine Copie, aus der sich gerade das Technische des Originals am wenigsten beurtheilen lässt; und noch dazu ergeht er sich in der Phraseologie der Maler und Kunstkenner offenbar ironisch, um diesen, den *γραφέων παῖδες*, sich als Idioten gegenüber zu stellen, der sich um diese Dinge nicht zu kümmern habe. Blicken wir nun auf andere Zeugnisse des Alterthums und finden darunter keines, welches der besonderen Verdienste des Zeuxis in der Zeichnung gedenkt, so dürfen wir wohl diesem Schweigen die Bedeutung beilegen, dass darin Zeuxis ein hervorragendes Verdienst nicht besessen habe: um so mehr, als verschiedene Nachrichten übereinstimmend uns auf Bestrebungen des Künstlers nach einer ganz andern Richtung hinweisen.

Zuerst sagt Plinius [2]), dass Zeuxis „den Pinsel, welcher damals bereits mit höheren Ansprüchen hervortrat, zu grossem Ruhm führte", audentem iam

---

[1]) Ecl. ap. Phot. p. 602 Hoesch. [2]) 35, 61.

aliquid penicillum ad magnam gloriam perduxit. Dieses allgemeine Lob enthält aber seine nähere Begrenzung durch Quintilian[1]), welcher als sein Verdienst oder, wie er sich ausdrückt, als seine Erfindung die Lehre von Licht und 91 Schatten hinstellt: luminum umbrarumque rationem invenisse traditur. Dass Apollodor ihm darin vorangegangen, haben wir bereits früher erörtert. Wir werden daher das Verdienst des Zeuxis am richtigsten würdigen, wenn wir einen besondern Nachdruck auf das Wort ratio legen, welches einschliesst, dass Zeuxis nicht mehr blos versuchsweise und rein empirisch, sondern schon nach bestimmten Principien verfuhr. Von diesem Punkte bis zur höchsten Vollendung und bis zu theoretischer Durchbildung blieb freilich wohl immer noch ein weiter Weg zu durchmessen übrig; und hieraus mag es sich allenfalls rechtfertigen, wenn Cicero[2]) den Zeuxis und Timanthes mit Polygnot zusammen den Zeitgenossen Alexanders d. Gr. gegenüberstellt. Wenn er aber den Unterschied näher dahin bestimmen will, dass an jenen älteren Künstlern Formen und Zeichnung zu loben seien, während sie zum Malen sich nur erst der vier Hauptfarben bedient, so würde dies streng wörtlich genommen so sehr im Widerspruche mit allen übrigen Zeugnissen stehen, dass wir darin nur eine Hindeutung auf die verhältnissmässig noch grosse Einfachheit des Colorits zu sehen vermögen, welche die Anwendung künstlicher, vielfach zusammengesetzter Farbenstoffe noch nicht kannte. Erinnern wir uns hier nur nochmals der gemalten Trauben, so muss es uns von selbst einleuchten, dass bei ihnen die Illusion allein auf der malerischen Behandlung beruhen konnte, auf der Darstellung des Farbenspieles, welches sich an der Traube in doppelter Weise, theils durch die besondere Beschaffenheit der Haut, welche die wirkliche Farbe bricht und nur durchschimmern lässt, theils durch die Wirkungen von Licht, Schatten und Reflexen bilden muss. Jener ganze Ruhm aber in der Führung des Pinsels, gloria penicilli, wie wäre er möglich bei dem simplex color, wie Quintilian ihn nennt, d. h. bei einem Auftrag der Farben in einfachen, ungebrochenen Tönen ohne Licht und Schatten? Vielmehr müssen wir, um das Verhältniss des Zeuxis zu Polygnot vollständig zu begreifen, von der Verschiedenheit in der Behandlung der Farbe als grundsätzlichem und ursprünglichstem Gegensatze ausgehen. Denn während in der Kunst des Polygnot die ganze 92 Darstellung eigentlich auf der Zeichnung, auf L i n i e n, beruht, handelt es sich bei Zeuxis um das Malen: darum, das Verhältniss verschiedener Flächen zu einander vermittelst der Farbe unter dem Einflusse von Licht und Schatten darzustellen. Die Linie aber leitet ihrem Wesen nach auf Strenge und Schärfe der Begrenzung hin; durch Verbindung von Flächen dagegen sollen Körper in ihrer Rundung und Masse dargestellt werden. Hieraus scheint sich mir von selbst zu erklären, weshalb da, wo der malerische Vortrag zu überwiegen beginnt, sich das zu entwickeln pflegt, was man gewöhnlich als eine breitere Manier bezeichnet: eine Behandlungsart, welche weniger ängstlich und scharf das Detail der Formen ausbildet, als die Massen, wie sie sich unter dem Einfluss des Lichtes gliedern, im Grossen einander gegenübergestellt. Demnach muss aber die malerische Auffassung, so sehr sie auch von der Farbe ausgeht,

[1]) XII. 10. [2]) Brut. 18.

doch schliesslich auf die Behandlung der Form einen wesentlichen Einfluss ausüben; und wir dürfen es wohl versuchen, mit Hülfe dieser Beobachtung die Widersprüche in einigen Nachrichten der Alten über die Proportionen des Zeuxis zu lösen. Zuerst sagt nemlich Plinius: Zeuxis werde getadelt als zu gross in den Köpfen und den Gliedern: reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque [1]). Dieser selbe Vorwurf aber erscheint bei Quintilian in ein Lob umgewandelt: Zeuxis gab den Gliedern mehr Masse, indem er es so für voller und stattlicher hielt, und, wie man meint, dem Homer folgte, dem gerade kräftige Formen auch an den Frauen gefallen: nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque augustius ratus, atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet [2]). Den Widerspruch dieser beiden Nachrichten könnte man durch einen vergleichenden Blick auf die Geschichte der Bildhauer zu lösen geneigt sein. Wie wir dort [3]) zwischen den quadraten, kräftigeren Proportionen des Polyklet und den schlankeren des Lysipp in der Mitte die des Euphranor einem ähnlichen Tadel ausgesetzt finden, so könnten wir Zeuxis mit diesem letzteren auf eine Stufe zu stellen geneigt sein. Schlagender jedoch, wie ich glaube, wird der Vergleich mit einem neueren Künstler sich erweisen, nemlich mit Raphael. Niemand, der Werke Raphaels aus der Zeit seiner vollsten und freiesten Entwicklung betrachtet hat, wird den kräftigen Bau, namentlich die kräftigen Arme seiner Frauengestalten aus dem Gedächtnisse verloren haben, für welche man gewöhnlich das mannhafte Geschlecht der Trasteverinerinnen als Vorbild anzuführen pflegt. Je nach dem verschiedenen Standpunkte der Beschauer nun kann man über diese Eigenthümlichkeit entweder das Urtheil des Plinius oder das des Quintilian sich wiederholen hören: das tadelnde aus dem Munde derer, welche in einer gewissen knappen und exacten Zeichnung das höchste Verdienst erkennen, das lobende von denen, welche jene breite Manier der malerischen Behandlung als den grössten Vorzug preisen. Ganz auf dieselbe Weise erklärt sich denn auch der Widerspruch in der Beurtheilung des Zeuxis. 93

So dürfen wir es nun zuversichtlicher aussprechen, dass Zeuxis in seiner ganzen Thätigkeit von einer überwiegenden Berücksichtigung des Malerischen ausging, wodurch er mit Nothwendigkeit darauf hingeführt wurde, vor allem die äussere Erscheinung der Dinge zu beachten und auf Illusion hinzuarbeiten. Es erscheint dabei als durchaus naturgemäss, wenn diese Richtung des Zeuxis nicht einzig auf die technische Seite seiner Kunst, auf die Ausführung beschränkt blieb, sondern ihren Einfluss überhaupt in seiner ganzen Auffassung zeigte. Sie lenkte die Aufmerksamkeit des Künstlers von der höheren ethischen Bedeutung des Kunstwerks ab und veranlasste ihn, dafür in Darstellungen Ersatz zu suchen, welche durch eine gefällige äussere Anordnung, sowie durch eine geschickte Wahl des Moments und der Situationen anzogen und überraschten. Allein so gewandt sich auch Zeuxis hierin erwies, so konnte er doch damit für den Mangel an tieferem geistigen Gehalte nicht entschädigen, sondern den Beschauer höchstens darüber täuschen.

Nachdem wir die künstlerische Wirksamkeit des Zeuxis nach ihren ein-

[1]) 35, 64. [2]) XII, 10. [3]) Th. I, S. 222.

zelnen Richtungen betrachtet haben, bleibt uns noch übrig, über seine Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Malerei im Allgemeinen uns bestimmter auszusprechen. Schon im Alterthume scheinen sich in dieser Beziehung zwei Meinungen gegenübergestanden zu haben, als deren hauptsächlichste Vertreter 94 wir Aristoteles und Plinius (oder dessen Gewährsmänner) bezeichnen können. Es lässt sich damit die verschiedene Beurtheilung vergleichen, welche unter den neueren Künstlern Giotto erfahren hat. Zeuxis erscheint bei Plinius als der eigentliche Begründer der Malerei, Giotto galt lange und allgemein als deren Wiederhersteller bei den Neueren. Ganz in derselben Weise aber, wie Aristoteles den Zeuxis in Hinsicht auf das Ethos dem Polygnot nachgesetzt, hat Rumohr [1]) in den höheren geistigen Beziehungen den Giotto unter seine nächsten Vorgänger setzen zu müssen geglaubt. Wenn eine Meinung lange Zeit unangefochtene Geltung behauptet hat und, wie bei Giotto, die Späteren stets bestrebt waren, sich in ihrer Bewunderung zu überbieten, so übernimmt derjenige eine schwierige Aufgabe, welcher versucht, das Bild eines Künstlers von dem falschen Schmucke zu befreien, mit dem ein übel angebrachter Enthusiasmus es überladen hat. Es gewinnt leicht den Anschein, als solle das wirkliche Verdienst mit ungerechtem Neide verkleinert werden, um so mehr, als bei dieser wesentlich negirenden Kritik die Urtheile allerdings in einer Schärfe der Fassung ausgesprochen werden müssen, welche später einer Milderung fähig, ja bedürftig erscheinen mag, sobald nur erst die veränderte Grundanschauung eine allgemeine Anerkennung erlangt hat. So musste Rumohrs Beurtheilung des Giotto bei ihrem Erscheinen vielfachen Widerspruch erregen, obwohl jetzt niemand mehr leugnen wird, dass sie zu einer richtigeren Würdigung des Künstlers erst die Bahn gebrochen hat. Ich würde mich nicht wundern, wenn die in den bisherigen Erörterungen ausgesprochene Auffassung des Zeuxis aus ähnlichen Ursachen Tadel erführe. Allein, wo noch so wenig, wie bisher in der Geschichte der alten Malerei, versucht worden ist, die Gesammtmasse des Stoffes bestimmter zu gliedern und zu gruppiren, erscheint es als die erste Pflicht, zu trennen, was keinen inneren Zusammenhang hat, und die Gegensätze scharf hinzustellen, um auf diese Weise nur überhaupt erst eine klarere Einsicht möglich zu machen. Zeuxis, als das Haupt einer neueren Richtung, musste allerdings mehr zu seinem Nachtheile, als zu seinem Vortheile zunächst Polygnot, 95 dem Haupte der älteren, gegenübertreten. Nachdem dies geschehen, wird sich schon eher eine Vermittelung finden lassen, durch welche auch die bewundernden Urtheile des Alterthums als in ihrer Weise berechtigt erscheinen.

Wir haben auch früher nicht geleugnet, dass, so gross das Verdienst des Polygnot in Hinsicht auf alles Geistige war, er doch in allem, was die äusseren Mittel der Darstellung angeht, im Princip nicht über seine Vorgänger hinausgegangen war. Er brachte nur das ältere System zur höchsten Vollendung, zum letzten Abschlusse; und die Mängel dieses Systems selbst wurden nur darum noch nicht empfunden, weil Polygnot nirgends versucht hatte, sich den Forderungen desselben zu entziehen, sondern in freiwilliger Unterordnung bestimmte Grenzen als bindend anerkannt hatte. Nachdem nun aber namentlich

[1]) Ital. Forsch. II, 39 fg.

die Sculptur sich aus den alten Fesseln befreit hatte und zur vollendeten Schönheit gelangt war, musste es sich fast mit Nothwendigkeit zeigen, dass auch in der Malerei die bisher festgehaltenen Grenzen nicht die Grenzen dieser Kunst überhaupt bezeichnen konnten, sondern dass dieselbe noch weiterer Entwickelungen auf durchaus neuen Bahnen fähig war. Dabei müssen wir nun allerdings einerseits bedauern, wenn von den hohen Vorzügen einer früheren Zeit ein wesentlicher Theil verloren geht; während wir andererseits uns nicht verhehlen, dass ein solcher Umschwung eigentlich in der Natur der Dinge bebegründet ist. Wo durchaus neue Forderungen und Probleme zu lösen sind, da dürfen wir es einem Künstler nicht verargen, wenn er im vollen Bewusstsein seines veränderten Standpunktes selbst mit einer gewissen Einseitigkeit sich diesen neuen Aufgaben hingiebt. Freilich müssen wir auf den geistigen Gehalt eines Kunstwerkes stets den ersten und grössten Nachdruck legen. Doch dürfen wir auch darin uns nicht zu solcher Einseitigkeit des Urtheils hinreissen lassen, dass wir den Mitteln der äusseren Darstellung gar keinen selbständigen Werth beizulegen geneigt sein sollten. Vielmehr entsteht die Vollendung des Kunstwerks aus der harmonischen Verbindung tiefer Ideen und vollendeter materieller Darstellung. Erkennen wir daher dem Zeuxis das Verdienst zu, die Bedeutung des Malerischen zuerst im weiteren Umfange erkannt und in der Durchführung begründet zu haben, so ist ihm hierdurch eine hervorragende Stellung in der Geschichte der Malerei für immer gesichert, und es erscheint sogar vollkommen gerechtfertigt, wenn Plinius von seinem Standpunkte aus mit ihm und Apollodor die Blüthe der Malerei erst beginnen lässt. 96

Weniger lässt sich die Art rechtfertigen, wie der Künstler selbst diese Stellung für sich in Anspruch nimmt: Zeuxis liefert das erste Beispiel eines ungezügelten Künstlerstolzes. Ich will ein Zeugniss für denselben nicht in dem Ausspruche finden, mit welchem er dem auf sein leichtes und schnelles Malen stolzen Agatharch antwortete: er brauche viele Zeit zum Malen [1]. Denn wenn auch nach dem Doppelsinne des griechischen Ausdruckes (*πολλῷ χρόνῳ*) der Künstler zugleich sagen wollte, er male für lange Zeit, so liegt doch darin noch mehr eine Werthschätzung der verschiedenen Manieren der Malerei, als des persönlichen Verdienstes. Dagegen spricht sich sein Stolz deutlich aus in dem, was Plinius über den Pomp seiner Kleidung und über das Verschenken seiner Werke bemerkt, so wie in der Anwendung, welche er selbst von den Versen des Homer auf seine Helena machte. Nicht weniger stolz erscheint er in einem Epigramme [2], in welchem er sich für unbesiegbar erklärt. Endlich gehört hierher der Ausspruch: tadeln sei leichter, als besser machen (*μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται*). Denn wenn Einige sagen, Apollodor habe diesen Spruch auf „seine Werke“ gesetzt, so muss diese Allgemeinheit, diese öftere Wiederholung von vorn herein unsern Verdacht erwecken, und der Ueberlieferung des Plinius den Vorzug sichern, welcher ein bestimmtes Werk, einen Athleten, anführt, den Zeuxis durch diese Aufschrift als unnachahmlich habe hinstellen wollen.

---

[1]) Plut. Per. 13; de amic. mult. 94 F. [2]) Anthol. XIII, p. 777, v. 99; Arist. orat. *περὶ τοῦ ἀποφθ.* II, p. 386; vgl. Bergk anall. lyr. I, p. 7.

Wie aber selbst die Vögel, welche getäuscht zu haben sich Zeuxis einst rühmte, ihn seinen Stolz entgelten liessen, indem sie wohl seine Trauben, nicht aber den Knaben achteten, welcher sie trug; so sollte er selbst es noch mit eigenem Munde bekennen, dass er von einem Nebenbuhler übertroffen sei. Die Erzählung von dem gemalten Vorhange des Parrhasios, durch welchen sich Zeuxis täuschen liess, mag scheinbar wegen ihres anekdotenähnlichen Charakters 97 einen geringen Werth haben: im Grunde, werden wir finden, beruhte die Möglichkeit der Täuschung doch auf wahrhaft künstlerischen Eigenschaften, in welchen Parrhasios dem Zeuxis wirklich überlegen war.

Da wir von Schülern des Zeuxis nichts wissen, ausser dass einmal Lucian [1]) Mikkion als einen solchen, aber in einer Weise erwähnt, wonach sogar der Name nicht einmal historisch überliefert, sondern für die Erzählung beliebig erfunden sein könnte, so wenden wir uns sofort zu jenem glücklicheren Nebenbuhler, um an ihm eine andere Seite der Entwickelung der Malerei jener Zeit kennen zu lernen.

Parrhasios.

Parrhasios, Sohn und Schüler des Euenor [2]), war aus Ephesos gebürtig [3]). Wahrscheinlich erlangte er später das athenische Bürgerrecht, da Seneca [4]) und Acron [5]) ihn schlechthin Athener nennen; und es ist wohl möglich, was man unter Hinweisung auf eine Stelle im Plutarch [6]) vermuthet hat, dass ihm diese Ehre in Folge des für Athen gemalten Theseus zu Theil geworden sei. Die Bestimmung seiner Zeit ergiebt sich zuerst im Allgemeinen durch sein Zusammentreffen mit Zeuxis. Dazu kommt das Zeugniss des Quintilian [7]), dass Zeuxis und Parrhasios um die Zeiten des peloponnesischen Krieges gelebt, wofür als Beleg das Gespräch des Letzteren mit Sokrates bei Xenophon [8]) angeführt wird. Dass Plinius den Euenor in die 90ste Olympiade setzt, kommt hiergegen nicht in Betracht, da diese Bestimmung offenbar erst aus der seines Sohnes abgeleitet ist. Wiederholen wir dagegen die Bemerkung, dass Isokrates in der Ol. 96, 2 verfassten Rede *περὶ ἀντιδόσεως* [9]) des Parrhasios eben so wie des Zeuxis in einer Weise gedenkt, wie er es nur bei Todten zu thun pflegt, so müssen wir vielmehr die Möglichkeit zugeben, dass der Beginn seiner Kunstthätigkeit lange vor Ol. 90 falle. Hiernach lösst sich vielleicht die Schwierig- 98 keit, welche eine Stelle des Pausanias [10]) bisher den Erklärern verursacht hat. Dort heisst es: die Cisellirungen an dem Schilde der kolossalen ehernen Pallas des Phidias habe Mys nach den Zeichnungen des Parrhasios ausgeführt. Ich selbst glaubte früher [11]) daraus schliessen zu müssen, dass diese Arbeiten erst ein Menschenalter nach Phidias der Statue angefügt seien. Im Hinblick auf die obige Bestimmung ist jedoch vielleicht die Annahme erlaubt, dass der grosse Bildhauer selbst, durch seine vielseitige Thätigkeit für die perikleischen Bauten zu sehr in Anspruch genommen, die Zeichnung für jenes Beiwerk dem Parrhasios, sei es auch noch in ganz jugendlichem Alter, aufgetragen habe, indem

[1]) Zeux. c. 7. [2]) Paus. I, 28, 2; Juba ap. Harpocr., Suid. s. v. *Παῤῥάσιος*; Athen. XII, 543 C; Plin. 35, 60. [3]) Athen. Harpocr. Suid. l. l. Strabo XIV, p. 642; Plin. 35, 67. [4]) Controv. V, 10. [5]) zu Horat. IV, 6. [6]) Thes. 4. [7]) XII, 10. [8]) mem. III, 10. [9]) § 2. [10]) I, 28, 2. [11]) I, S. 128.

sich das hervorragende Talent dieses Künstlers für Zeichnung schon früh namentlich dem Blicke eines Phidias verrathen haben konnte. — Mit den bisherigen Erörterungen durchaus unvereinbar ist die Erzählung des Seneca[1]: Parrhasios habe nach der Eroberung Olynth's durch Philipp einen der gefangenen Greise gekauft, nach Athen geführt, gemartert und nach diesem Modelle den Prometheus gemalt; der Olynthier sei auf der Marter gestorben; das Bild vom Künstler im Tempel der Minerva aufgestellt, er selbst aber wegen Verletzung der Religion angeklagt worden. Danach müsste Parrhasios Ol. 108, 2, also 52 Jahre nach Sokrates Tode, noch gelebt haben. Die Unwahrscheinlichkeit der ganzen Sache hat schon Lange[2] aus dem Schweigen der alten Schriftsteller, sowie aus den attischen Rechten nachgewiesen und damit die Sage verglichen, dass dem Michel Angelo für die Ausführung des Christus in der Carthause zu Neapel ein Mensch gekreuzigt worden sei. Allein dieses Nachweises bedurfte es kaum: denn die ganze Erzählung ist ein zum Behuf von Redeübungen erdichtetes Thema, ähnlich dem über Phidias[3]: wobei auf chronologische Richtigkeit der Nebenumstände gewiss durchaus kein Gewicht gelegt wurde.

Von den Werken des Parrhasios kennen wir folgende:

Hermes: Themist. XIV. Dieses Gemälde soll nicht eigentlich den Gott, sondern des Künstlers eigenes Bild dargestellt haben, dem er nur den Namen des Gottes beigeschrieben, um den Vorwurf der Unanständigkeit und Eigenliebe von sich abzuwenden.

Der Demos der Athener, in dem er sich die Aufgabe gestellt hatte, den 99
Charakter des ganzen Volkes zu personificiren. Denn, wie Plinius (35, 69) sich ausdrückt, „er stellte in diesem Bilde den Demos dar als veränderlich, zornig, ungerecht, unbeständig, und doch auch als erbittlich, gütig, mitleidig, prahlerisch, erhaben, niedrig, unbändig und flüchtig, und das alles auf ein Mal zusammen."

Prometheus, sofern wir Seneca (a. a. O.) wenigstens in der Hinsicht Glauben schenken wollen, dass wir annehmen, er habe sein Thema an ein wirklich vorhandenes Werk des Parrhasios angeknüpft.

Herakles in Lindos, welchen er in der Inschrift des Bildes so gemalt zu haben behauptete, wie der Heros selbst ihm öfters im Traume erschienen sei: *Οἷος δ' ἐννύχιον φαντάζετο πολλάκι φοιτῶν Παρρασίῳ δι' ὕπνου, τοῖος ὅδ' ἐστὶν ὁρᾶν.* Plin. 35, 72; Athen. XII, p. 543 F.

Theseus. Ein Bild dieses Heros erwähnt Plinius (35, 69) als vor seiner Zeit auf dem Capitol befindlich. Vielleicht ist es identisch mit dem ursprünglich für Athen gemalten, dessen Plutarch zweimal gedenkt, zuerst ganz allgemein (Thes. 4), dann bei Gelegenheit eines Gemäldes des Euphranor, welcher dem Theseus des Parrhasios vorwarf, er erscheine wie mit Rosen genährt, sein eigener dagegen wie mit Ochsenfleisch (de glor. Athen. p. 346 A).

Meleager, Herakles und Perseus auf einer Tafel in Rhodos: ein noch besonders dadurch berühmtes Werk, dass es dreimal vom Blitze getroffen und doch nicht vernichtet wurde: Plin. 35, 69.

Des Odysseus erheuchelter Wahnsinn: Pseudo-Plut. de aud. poet. 18 A ein Gegenstand, den später auch Euphranor behandelte; s. unten.

---

1) Controv. V. 10. 2) im Kunstblatt 1818, N. 14. 3) VIII, 2.

Telephos, Achilleus, Agamemnon, Odysseus: Plin. 35, 71; also wahrscheinlich die Heilung des Telephos, wie sie sich in dem schönen von Gerhard im dritten Winckelmanns-Programme publicirten Spiegelbilde, nur mit Ausschluss der Figur des Odysseus, dargestellt findet. Ob letzteres auf das Original des Parrhasios zurückzuführen sei, wage ich nicht zu entscheiden.

Des Aias Wettkampf mit Odysseus um die Waffen des Achilleus. In der 100 Darstellung dieses Gegenstandes zu Samos von Timanthes besiegt, behauptete er die Niederlage nicht seinetwegen, sondern im Namen des Helden zu beklagen, weil dieser nun hier zum zweiten Male von einem Unwürdigen besiegt worden sei: Plin. 35, 72; Aelian. V. H. IX, 11; Athen. XII, p. 543 E.

Philoktet in seinem Elende auf Lemnos, nach einem Epigramme des Glaukos (Anall. II, 348, n. 5):

Καὶ τὸν ἀπὸ Τρηχῖνος ἰδὼν πολυώδυνον ἥρω,
τόνδε Φιλοκτήτην ἔγραφε Παρράσιος.
ἔν τε γὰρ ὀφθαλμοῖς ἐσκλήκοσι κωφὸν ὑποικεῖ
δάκρυ, καὶ ὁ τρύχων ἐντὸς ἔνεστι πόνος.
Ζωογράφων ὦ λῷστε, σὺ μὲν σοφὸς, ἀλλ' ἀναπαῦσαι
ἄνδρα πόνων ἤδη τὸν πολύμοχθον ἔδει.

Obwohl der Name des Parrhasios nicht genannt wird, dürfen wir doch auch wohl das folgende Epigramm des Julianus Aegyptius auf sein Werk beziehen (Anall. II, 490, n. 27):

Οἶδα Φιλοκτήτην ὁρόων, ὅτι πᾶσι φαείνει
ἄλγος ἑὸν, καὶ τοῖς τηλόθι δερκομένοις.
ἄγρια μὲν κομόωσαν ἔχει τρίχα· δεῦρ' ἴδε κόρσης
χαίτην τρηχαλέοις χρώμασιν αὐσταλέην·
δέρμα κατεσκληκὸς δὲ φέρει καὶ ῥικνὸν ἰδέσθαι,
καὶ τάχα καρφαλέον χερσὶν ἐφαπτομέναις·
δάκρυα δὲ ξηροῖσιν ὑπὸ βλεφάροισι παγέντα
ἵσταται, ἀγρύπνου σῆμα δυηπαθίης.

Auch der jüngere Philostratos (17) beschreibt ein Gemälde dieses Gegenstandes; s. unten.

Aeneas, Castor und Pollux in einem Bilde: Plin. 35, 71.

Eine thrakische Amme (Thressam nutricem) und ein Kind in ihren Händen: Plin. 35, 70.

„Philiscus und Liber pater und neben ihm stehend Virtus“: Plinius 35, 70. Sofern diese drei Figuren in einem Gemälde vereinigt zu denken wären, würden wir den Dionysos als Schutzgott des Theaters und darum auch des komischen Dichters zu betrachten haben. Da jedoch nach Welckers Bemerkung (Alt. Denkm. III, S. 315) schon die Verbindung des Gottes mit Arete nicht recht klar ist, die Zusammenstellung Beider mit dem Komiker aber noch weniger Analogie für sich hat, so werden wir das Bildniss des Dichters lieber 101 für ein gesondertes Werk erklären müssen. Ein Dionysos des Parrhasios, der im Wettkampfe zu Corinth den Preis davon getragen habe, wird übrigens von Einigen zur Erklärung des Sprüchworts *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* angeführt (Apostol. XV, 13; Phot. Suid.), während Andere dasselbe von einem Dionysos des Aristides erzählen.

Ein Archigallus, Oberpriester der Cybele. Für dieses nach Deculo auf 60,000 Sestertien geschätzte Bild hatte der Kaiser Tiberius eine besondere Vorliebe gefasst und es deshalb in dem von ihm bewohnten Gemache aufgehängt: Plin. 35, 70.

Ein Priester, neben dem ein Knabe mit Weihrauchpfanne und Kranz stand: Plin. 35, 71. Vielleicht war, wie Sillig vermuthet, dieses Bild identisch mit dem des Megabyzos, des ephesischen Oberpriesters, welches Tzetzes (Chil. VIII, 198) aus Aeschrion von Mitylene als ein Werk des Parrhasios anführt.

Der Führer eines Schiffes mit dem Harnisch angethan (nauarchum thoracatum): Plin. 37, 69.

„Zwei Knaben, in denen sich die Dreistigkeit (securitas) und die Einfältigkeit des Knabenalters ausspricht“: Plin. 35, 70.

„Zwei Gemälde von Schwerbewaffneten, von denen der eine so in den Kampf stürmt, dass er zu schwitzen scheint; der andere die Waffen ablegt, dass man zu hören glaubt, wie er verschnauft:“ Plin. 35, 71.

Berühmt ist der Vorhang, den er so täuschend gemalt hatte, dass Zeuxis ihn für einen wirklichen nahm: Plin. 35, 65.

„Er malte in kleineren Bildern auch unzüchtige Gegenstände, indem er bei dieser Art muthwilligen Scherzes Erholung suchte“: Plin. 35, 72. Ein solches Bild, Meleager und Atalante (Meleagro Atalanta ore morigeratur) erwähnt Sueton: Tiber. 44. Es wurde dem Kaiser Tiberius vermacht unter der Bedingung, dass er, wenn er am Gegenstande Anstoss nähme, an seiner Stelle eine Million Sestertien erhalten solle; er zog jedoch das Bild vor und hing es in sein Gemach.

Er lieferte die Zeichnungen zu den Werken, welche Mys in cisellirter Arbeit ausführte: Paus. I, 28, 2. Namentlich angeführt werden: der Kampf der Lapithen und Kentauren für den Schild der ehernen Pallas des Phidias (Paus. l. l.), und die 102 Zerstörung Ilions für einen Becher (*σκύφος Ἡρακλεωτικός*) mit folgender Inschrift:

Γράμματα Παρασίοιο, τέχνα Μυός. ἐμμί δὲ ἔργον
Ἰλίου αἰπεινᾶς, ὃν ἕλον Αἰακίδαι.

Athen. XI, p. 782 A.

Endlich berichtet Plinius (35, 68), dass man noch manche Reste von Zeichnungen „in tabulis ac membranis eius“ aufbewahrt habe, welche von den Künstlern mit Vortheil benutzt werden sollten. Aus dieser Angabe erklärt es sich vielleicht, dass unter den Auctoren des 35sten Buches in einigen Handschriften des Plinius auch Parrhasios angeführt wird, während wir von eigentlichen Schriften dieses Künstlers sonst nichts wissen, und sein Name sich auch gerade in der bamberger Handschrift nicht findet.

Hinsichtlich des Materials, dessen er sich beim Malen bedient, wird nur eine Einzelnheit berichtet: nemlich dass er und Nikomachos zum Weiss die Kreide von Eretria verwendet habe: Pl. 35, 38.

Den Erörterungen über die künstlerischen Leistungen des Parrhasios wollen wir ein kurzes, aber sehr charakteristisches Zeugniss des Alterthums voranstellen: *οὐκοῦν δότε μοι τὴν Ζεύξιδος τέχνην, τὰ Παρρασίου σοφίσματα*, sagt Himerius[1]). Dieser Ausdruck *σοφίσματα*, dem lateinischen argutiae entsprechend,

---

[1]) Ecl. XIII, 5; ap. Phot. p. 602 Hoesch.

dessen Bedeutung wir bei Gelegenheit des Lysipp kennen gelernt haben, weist uns mit Bestimmtheit auf gewisse Feinheiten der Behandlung hin, durch welche die Kunst des Parrhasios ihr eigenthümliches Gepräge erhielt. Welcher Art aber diese Feinheiten waren, darüber spricht Plinius ausführlich, dessen Urtheil wir der Uebersichtlickheit wegen zuerst in seinem ganzen Umfange anführen wollen, wenn wir auch später die einzelnen Theile desselben für unsere Zwecke unter veränderten Gesichtspunkten zusammenordnen und betrachten müssen. „Parrhasios aus Ephesos trug gleichfalls Vieles zum Fortschritt bei; er führte zuerst die Proportionslehre in die Malerei ein, verlieh dem Gesicht Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaar Eleganz, dem Munde einen sanften Reiz, und trug nach dem Bekenntnisse der Künstler in den Contouren die Palme davon. 103 Darin besteht in der Malerei die höchste Feinheit: denn die Körper zu malen und was an den Dingen in der Mitte liegt, ist zwar auch etwas Grosses, worin jedoch Viele Ruhm erlangt haben. Dagegen die äussersten Theile der Körper zu bilden und die gemalte Darstellung da, wo sie aufzuhören hat, richtig abzuschliessen, das findet man selten unter den Erfolgen der Kunst. Denn die Extremität muss sich in sich abrunden und so auslaufen, dass sie noch etwas hinter sich verheisst und selbst das verräth, was sie verbirgt. Diesen Ruhm haben ihm Antigonos und Xenokrates zugestanden, welche über die Malerei geschrieben, und auch andere Vorzüge an ihm nicht blos anerkennen, sondern sogar preisen. Doch erscheint er, mit sich selbst verglichen, in der Darstellung der mittleren Körpertheile geringer“[1]).

Zur Vereinfachung der Untersuchung betrachten wir zunächst einen Satz dieses Urteils in seiner Vereinzelung: den nemlich, dass Parrhasios zuerst die Proportionslehre in die Malerei eingeführt habe. Denn dass der Ausdruck symmetria auf diese zu beziehen sei, wird unter Hinweisung auf frühere Erörterungen[2]) keiner weiteren Begründung bedürfen. Eben so ist schon mehrfach bemerkt worden, dass jenes „primus“ selten wörtlich zu nehmen, sondern meist auf einen bedeutenden Fortschritt oder eine Vervollkommnung früherer Leistungen zu beziehen sei. In unserem Falle wird, da wir doch zwischen der Entwickelung der Sculptur und der Malerei eine gewisse Wechselwirkung annehmen dürfen, ein Blick auf die erstere das Mittel zum richtigen Verständnisse gewähren. Erinnern wir uns, was Polyklet in der Lehre von den Porportionen 104 geleistet hatte, so muss uns das Streben, seine Leistungen für die Malerei nutzbar zu machen, durchaus naturgemäss erscheinen. Des Parrhasios Verdienst in dieser Richtung musste aber um so mehr Anerkennung finden, je weniger

---

[1]) 35, 67: Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit; primus symmetriam picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas; corpora enim pingere et media rcrum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum iu successu artis invenitur; ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat. Hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes et alia. [Multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices.] Minor tamen videtnr sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis. Der eingeklammerte Satz ist offenbar eine nachträgliche Randbemerkung des Plinius, die an falscher Stelle in den Text gesetzt worden ist. [2]) I, S. 97 fg.

ihm hier sein sonstiger Nebenbenbuhler Zeuxis den Ruhm streitig machte, wenn wir auch zugeben wollen, dass dieser nur um anderer künstlerischer Zwecke willen die Vollkommenheit der Proportionen zurücktreten liess.

Von diesem Vorzuge des Parrhasios abgesehen, der sich mehr auf die Anlage, als auf die Durchführung seiner Gestalten bezieht, lassen sich alle übrigen Lobsprüche des Plinius unter einem einzigen Gesichtspunkte zusammenfassen, welchen Quintilian[1]) durch die Worte: examinasse subtilius lineas traditur, kurz, aber schlagend angiebt. Hier ist also als das Hauptverdienst, auf welches alle übrigen Vorzüge, wie auf einen gemeinsamen Quell zurückzuführen sind, die Zeichnung hingestellt, und zwar, da der Ausdruck subtilius nicht ohne eine bestimmte Absicht gewählt sein wird, eine wesentlich verfeinerte Zeichnung. Nur werden wir diesen Ausdruck nicht nach dem engsten Sinne des Wortes, sondern nach seiner weiteren Bedeutung auslegen müssen, wonach wir unter Zeichnung die Mittel zur Darstellung der Form im Gegensatz zur Farbe begreifen. Gehen wir indessen von dem engsten Sinne aus, so stellt sich uns als die erste Bedingung einer guten Zeichnung die Richtigkeit der Umrisse dar: und gerade in dieser Beziehung finden wir das Verdienst des Parrhasios mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben: in liniis extremis, in den Contouren hatte er nach dem Urtheile nicht der Laien, sondern der Künstler den Preis davongetragen. Die grösste Bedeutung gewinnt aber wiederum der Contour an den Extremitäten, wo weniger eine einzelne grössere Masse ihrer Form nach begrenzt, als die Verknüpfung zahlreicher Formen iu sehr complicirten und wandelbaren Lagen zur Anschauung gebracht werden soll. Gerade an diesen Theilen muss es sich zeigen, dass in der Malerei der Contour allein nicht genügen kann, um von der Natur aller dieser Formen hinlänglich Rechenschaft zu geben. Wir verlangen ausserdem noch die Rundung jedes einzelnen Theiles zu erkennen, und diese darzustellen ist nur möglich durch die Be- [105] obachtung von Licht und Schatten. Wenn wir nun behaupten, dass hierauf auch die an den Werken des Parrhasios gerühmten Vorzüge in der Bildung der Extremitäten beruhen, so kann es freilich scheinen, als geriethen wir dadurch in Widerspruch mit den Zeugnissen des Alterthums, namentlich des Quintilian[2]), welcher dem Zeuxiss im Gegensatze zu Parrhasios das Verdienst beilegt, das Verhältniss der Lichter und Schatten zuerst richtig erkannt zu haben. Allein auch für diesen Widerspruch giebt es eine Lösung: denn ich glaube schon früher nachgewiesen zu haben, dass jenes Verdienst des Zeuxis besonders in der Färbung zu suchen sei, d. h. in der richtigen Bestimmung der Wirkungen, welche Licht und Schatten auf die Farbe ausüben. Was Parrhasios erstrebte, ist dagegen von dieser durchaus unabhängig. Er richtete sein Augenmerk auf die Bedeutung von Licht und Schatten, insofern aus ihnen die Beschaffenheit der Formen erkannt werden soll, oder, um es mit einem neueren Kunstausdrucke zu bezeichnen: er wurde durch die Sorgfalt der Zeichnung, welche jede Form klar und bestimmt wiederzugeben strebt, auf Beobachtung des Helldunkels wenigstens in den Extremitäten geführt. Denn was man nach Plinius von ihrer Darstellung verlangen kann, dass die Umrisse nicht abge-

[1]) XII, 10. [2]) XII, 10.

schnitten erscheinen. sondern dass jede Form sich abrunde, und das Auge aus der Gestalt des ihm sichtbaren Theiles auf die von ihm abgewendeten schliessen könne, das zu erreichen, genügt noch keineswegs die Kenntniss der einfachen oder direkten Wirkungen des Lichtes. Ein der Wirklichkeit entsprechender Eindruck entsteht in dem Kunstwerke erst durch die genaue Beobachtung der Lichtbrechungen und Reflexe, welche sich mehr oder minder an allen abgerundeten Körpern und zwar ganz besonders gegen die Umrisse derselben hin zeigen müssen. Sind diese nun an den Extremitäten wegen der zahlreichen Gliederungen derselben am complicirtesten, so erklärt sich daraus, wie der Künstler, welcher ihre Bedeutung für die Malerei zuerst erkannt hatte, ihnen auch an diesen Theilen vorzugsweise seine Aufmerksamkeit widmete, während 106 er „mit sich selbst verglichen“ in den mittleren Partien des Körpers, wo es sich mehr um Darstellung von Flächen handelte, minder tüchtig erschien.

Hiermit hängt aber auch das Lob zusammen, welches Plinius dem Parrhasios wegen der Behandlung des Haares ertheilt. Denn bei diesem machen sich dieselben Forderungen geltend, wie bei den Extremitäten: ja man könnte sagen, sie seien eine unendliche Zahl von Extremitäten. Aber freilich macht gerade diese Unendlichkeit die Nachahmung der Wirklichkeit in allen ihren Einzelheiten noch mehr als sonst zur Unmöglichkeit. Die Kunst muss sich hier mit dem Scheine begnügen, indem sie sich darauf beschränkt, eines Theils den Wuchs des Haares in bestimmter Weise zu charakterisiren, andern Theils die Masse desselben in grössere und kleinere Partien zu sondern. Ersteres beruht wesentlich auf der Zeichnung im engeren Sinne; das Zweite erheischt eine feine Beobachtung der Lichtwirkungen und Reflexe, wodurch allein es möglich wird, den Eindruck des Lockern, Leichten und Durchsichtigen aus der Wirklichkeit in das Kunstwerk zu übertragen. Indessen möchte der von Plinius gewählte Ausdruck elegantia das eigenthümliche Verdienst des Parrhasios nur zum Theil bezeichnen: denn aus der Weise, wie in dem oben angeführten Epigramme das wilde, verbrannte Haar des Philoktet geschildert wird, müssen wir schliessen, dass Parrhasios das Haar nicht als einen gleichgültigen Schmuck des Hauptes betrachtet, sondern sich desselben zur schärferen Charakteristik, zur Verstärkung des geistigen Ausdrucks bedient habe.

Näheren Bezug auf den Letzteren nehmen schon die Worte, mit denen Plinius von den besonderen Verdiensten in der Bildung der Augen und des Mundes spricht: argutias voltus, venustatem oris. Aber auch sie hängen auf das Engste mit den bisher betrachteten Eigenthümlichkeiten zusammen. Hinsichtlich des Mundes hatte schon Polygnot die aus einer leisen Oeffnung desselben entspringenden Vortheile erkannt; aber bei den ungenügenden technischen Mitteln seiner Zeit vermochte er dieselben nur in sehr bedingter Weise für sich zu benutzen. Ganz derselben Beschränkung müssen wir auch das Lob unterwerfen, dass er an die Stelle der alten Strenge eine grössere Mannigfaltigkeit 107 im Ausdrucke der Gesichtszüge (voltum) setzte. Wenn nun Parrhasios wesentlich über die Leistungen des Polygnot hinausging, so erreichte er dies materiell in ähnlicher Weise wie bei den Extremitäten, nämlich durch eine auf das Feinste in Zeichnung und Modellirung durchgebildete Formenbehandlung.

So weit es sich also um die Mittel künstlerischer Darstellung handelt,

beruht die Eigenthümlichkeit des Parrhasios auf einer verfeinerten Durchbildung der Form. Wie ausschliesslich er aber diese Richtung verfolgte, das lässt sich durch andere Zeugnisse wenigstens auf negativem Wege noch weiter nachweisen. Wenn es z. B. Fronto für thöricht erklärt, von Parrhasios zu verlangen, dass er Gegenstände male, deren Bedeutung in der Mannigfaltigkeit der Farbe liege [1]), so spricht sich darin bestimmt aus, dass sein Verdienst nicht in der Färbung, sondern anderswo zu suchen sei. Der Ausspruch des Euphranor, dass sein eigener Theseus wie mit Ochsenfleisch, der des Parrhasios wie mit Rosen genährt scheine [2]), bezieht sich zwar, wie wir später sehen werden, noch besonders auf einen tieferen Gegensatz der Auffassung bei beiden Künstlern. Doch dürfen wir ihn auch als Beleg dafür anführen, dass die Farbe bei Parrhasios von naturgemässer Durchbildung weit entfernt war [3]). Die Anekdote endlich von dem Wettstreite des Zeuxis und Parrhasios gewinnt erst in diesem Zusammenhange eine bestimmtere Bedeutung. Die Täuschung der Vögel gelang dem Zeuxis offenbar durch den Farbenschmelz der gemalten Trauben. Wenn es dagegen nach dem Bisherigen nicht die Farbe des Vorhangs sein konnte, wodurch Parrhasios das Auge seines Nebenbuhlers täuschte, wenn ferner selbst die richtigste Zeichnung in den Umrissen der Falten und Brüche für sich allein Illusion hervorzubringen schwerlich genügt hätte, so müssen wir fast mit Nothwendigkeit daraus folgern, dass diese Wirkung nur durch jene feine Beobachtung der Lichter, Schatten 108 und Reflexe erreicht wurde, welche den Falten erst Körper und Rundung zu verleihen vermochte.

Also auch hier begegnen wir wieder der Durchbildung der Form. Aber wenn wir ihr auch in diesem letzten Beispiele eine ausschliessliche Bedeutung zugestehen mögen, so ändert sich dieses Verhältniss vielfach gerade in Beziehung auf diejengen Punkte, auf welche Plinius einen besondern Nachdruck legt. Bei den einzelnen feinen Zügen des Antlitzes, selbst bei den Extremitäten, wie den Fingern in ihrer mannigfaltigen Bewegung, nimmt nicht sowohl die Form an sich unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, als der Ausdruck, welcher sich in diesen Formen ausspricht. Wir haben deshalb unsere Untersuchung auf die Frage hinzulenken, ob die ganze bisher erörterte Richtung des Parrhasios, weit entfernt, an sich Zweck zu sein, nicht blos die Grundlage abgegeben habe, um zu einer wesentlich verfeinerten Darstellung geistigen Ausdrucks zu gelangen.

Zur Beantwortung dieser Frage wollen wir uns den Weg bahnen durch einen Blick auf das Gespräch des Künstlers mit Sokrates, welches uns Xenophon [4]) aufbewahrt hat. Hier definirt Sokrates die Malerei zunächst als die Nachbildung der sichtbaren Eigenschaften der Dinge (*ἡ εἰκασία τῶν ὁρωμένων*), indem man ja Hohles, Hohes, Dunkles, Helles, Hartes, Weiches, Rauhes, Glattes, Junges und Altes an den Körpern durch Farben darstelle. Dieses könne der

---

[1]) epist. p. 176 ed. Rom. quid si quis Parrhasium versicolora pingere iuberet, aut Apellen unicolora? [2]) Plut. de glor. Ath. p. 346 A. [3]) Bei Diodor (exc. Hoesch. I, 26, 1) heissen zwar Apelles und Parrhasios *οἱ τοῖς ἐμπειρικῶς κεκραμένοις χρώμασι προαγαγόντες εἰς ἀκρότατον τὴν ζωγραφικὴν τέχνην.* Aber hier handelt es sich nicht um ein eigentliches Kunsturtheil, sondern die beiden Maler werden nur als besonders ausgezeichnet in ihrer Kunst wie Phidias und Praxiteles in der Bildhauerei hingestellt. Eben so verbunden erscheinen sie bei Justinian institut. II, 1, 34; in dem Ephitalam. Maximiniano et Constantino dict. c. 6; nebst Protogenes bei Columella I, praef. § 31. [4]) Mem. III, 10.

Maler mehr portraitmässig wiedergeben; aber da selten in einem Menschen Alles untadelhaft gefunden werde, so dürfe er auch aus einzelnen Körpern einzelne Schönheiten auswählen und aus ihnen ein einziges schöne Ganze, ein Ideal zusammenstellen. Wie aber nun, fragt er weiter, verhält es sich mit dem Nachbilden des Ethos der Seele, des Einnehmenden, Freundlichen, Liebenswürdigen, Sehnsüchtigen, Reizenden? oder lässt sich das nicht nachbilden? Parrhasios antwortet zuerst ausweichend: die habe ja keine von jenen körperlichen Eigenschaften, keine Symmetrie, keine Farbe, und sei überhaupt nichts Sichtbares. Da wendet Sokrates sehr schön das Gespräch auf die Bildung der Augen, —
109 denn darauf beruhe z. B. der Ausdruck freundlicher und feindlicher Gesinnung; — und bringt dadurch Parrhasios zum Bewusstsein dessen, was er längst in der Malerei schon ausgeübt hatte: er gesteht ein, dass, wo einem etwas Gutes begegne, das Aussehen hell und freundlich, wo etwas Böses, trübe und finster sein werde; und das sei darstellbar. Worauf Sokrates: Aber auch Geistesgrösse und Freimüthigkeit, Niedrigkeit und Unfreiheit, Mässigung und gesetztes Wesen, Uebermuth und Unartigkeit, auch dieses leuchte hervor aus dem Gesicht, der Haltung, aus der Stellung und Bewegung der Menschen [1]). So kann Parrhasios schliesslich nicht umhin zuzugeben, dass auch diese Eigenschaften durch die Kunst darstellbar seien. Mit feiner Kenntniss des Künstlers scheint hier Sokrates die Discussion gerade auf den Punkt gelenkt zu haben, in welchem dessen Hauptstärke begründet lag. Denn seine letzte Auseinandersetzung muss uns unwillkürlich die Worte ins Gedächtniss zurückrufen, mit welchen Plinius den Demos des Parrhasios beschreibt. Freilich spricht Sokrates nicht von den Gegensätzen des Ausdruckes als in einer Person vorhanden. Aber sofern verschiedene Tugenden und Leidenschaften einen und denselben Menschen beherrschen können, und die Kunst überhaupt verschiedenartigen Ausdruck darzustellen vermag, so muss sie auch diese Gegensätze in einer Person auszudrücken im Stande sein. Wenn wir nun aber auch auf dialektischem Wege als eine Möglichkeit erkannt haben, dass Parrhasios seine Aufgabe in der von Plinius angegebenen Weise löste, so ist es doch noch wichtiger, nach den Bedingungen zu forschen, auf denen von künstlerischer Seite die Möglichkeit der Lösung beruhte.

Nehmen wir einen concreten Fall, so kann unleugbar z. B. auch das Antlitz eines Jähzornigen zuweilen den Ausdruck der Milde annehmen, oder umgekehrt. Dennoch werden sich aber auch in der veränderten Stimmung die Spuren des gewöhnlichen Seelenzustandes nicht gänzlich verwischen lassen; woraus sich ergiebt, dass nicht beide Gegensätze gleichberechtigt sind, sondern
110 dass die eine Seite die Geltung von etwas Bleibendem, die andere die von etwas Vorübergehendem hat. Diese verschiedene Geltung wird sich aber auch körperlich dadurch offenbaren, dass die ursprüngliche Eigenschaft, das ursprüngliche Temperament in denjenigen Bildungen des Körpers seinen Ausdruck findet, welche theils von Natur eine festere Gestalt haben, wie der ganze Knochenbau,

---

[1]) Ἀλλὰ μὴν καὶ τὸ μεγαλοπρεπές τε καὶ ἐλευθέριον, καὶ τὸ ταπεινόν τε καὶ ἀνελεύθερον, καὶ τὸ σωφρονητικόν τε καὶ φρόνιμον, καὶ τὸ ὑβριστικόν τε καὶ ἀπειρόκαλον καὶ διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἑστώτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων διαφαίνει.

theils eben durch die dauernden und stets wiederkehrenden Einwirkungen jener Eigenschaft auch in der ganzen Haltung und selbst in den weicheren, fleischigen Theilen in bestimmterer Weise sich ausprägen. Die vorübergehenden Stimmungen oder Erregungen des Gemüthes und Gefühls werden sich uns dagegen in eben so vorübergehenden Bewegungen des Körpers oder Zügen des Antlitzes offenbaren. Kehren wir jetzt wieder zum Demos zurück, so wollen wir die von den Neuern versuchten Reproductionen dieses Werkes keiner weiteren Prüfung unterwerfen[1]). Denn da uns alle Haltpunkte hinsichtlich der äusseren Darstellung fehlen, so könnte wohl ein bedeutender Künstler die gestellte Aufgabe von neuem selbständig und vortrefflich lösen; aber trotzdem würde uns dafür, dass seine Lösung mit der des Parrhasios übereinstimme, jedwede Gewähr fehlen. Dagegen dürfen wir nach dem Vorhergehenden behaupten, dass die Aufgabe an sich die eingehendste Berücksichtigung jener wandelbaren und veränderlichen Formen mit Nothwendigkeit voraussetzt; und da die verschiedenen Charakterzüge doch nur in der Bildung der Augen, des Mundes, in der Bewegung der Hände u. s. w. zur Darstellung gebracht werden konnten, so erkennen wir nunmehr, wie alle jene Feinheiten der Form bei Parrhasios ihre Bedeutung erst dadurch erlangten, dass sie die Träger eines nicht minder verfeinerten Ausdruckes wurden.

Nehmen wir diesen Satz zunächst als bewiesen an, — und für seine Richtigkeit werden sich später noch mannigfache Thatsachen anführen lassen, — so bleibt uns doch die noch wichtigere Frage zu beantworten, in welcher Weise durch diese Richtung die gesammte Auffassung künstlerischer Aufgaben bei Parrhasios bedingt wurde. Denn wenn wir fanden, dass Polygnot trotz, ja in gewissem Sinne in Folge der grössten Einfachheit und Beschränkung in den Mitteln der Darstellung zur grössten Tiefe der geistigen Auffassung und des Ausdruckes gelangte, so werden wir bei Parrhasios wegen der Verschiedenheit des Weges auch eine eben so grosse Verschiedenheit der Endzwecke und Erfolge vorauszusetzen geneigt sein. Wir knüpfen unsere Erörterung wieder an das einmal gewählte Beispiel, den Demos, an und fragen einfach, ob wir diese Darstellung in der von Plinius geschilderten Durchführung als eine Idealbildung bezeichnen dürfen. Die Antwort muss verneinend ausfallen: in dem Urtheile des Plinius spricht sich keineswegs Bewunderung über die Tiefe und geistige Bedeutung der Auffassung aus; man ist zunächst nur erfreut über das „argumentum ingeniosum", das Sinnreiche in der Wahl einer Aufgabe, deren Lösung durch eine kunstreiche Verschmelzung der schwierigen Contraste überraschen muss. Diese Widersprüche in dem Wesen eines Volkes, wenn wir dasselbe als ein Individuum fassen wollen, sind aber nicht eigentlich in dessen geistigen Befähigungen und Anlagen begründet, sondern vielmehr die Folge der Erregungen und Wandlungen des Gemüthes und Gefühls, welche oft das ursprüngliche Ethos, wenn nicht gänzlich zu unterdrücken, doch zeitweise zu verdunkeln vermögen. Schon hieraus folgt nun, dass ihre Darstellung nicht in dem Sinne eine ethische sein kann, wie wir sie bei Polygnot kennen gelernt haben. Denn indem der Künstler gerade auf die vorübergehenden, durch äussere Umstände

111

[1]) vgl. über dieselben z. B. Pauly's Realencyclopädie unter Parrhasios.

aufgeprägten Zustände und Stimmungen, auf die scharfe Beobachtung der Aeusserungen des Gefühls- und Gemüthslebens sein Hauptaugenmerk lenkte, erhielt statt des ethischen das psychologische Element eine bevorzugte Geltung, oder mit andern Worten, die psychologische Charakteristik wurde wenigstens in diesem Werke zur Hauptaufgabe.

Ehe wir jedoch die Bedeutung dieser Behauptung weiter verfolgen, wird es gut sein nachzuforschen, ob sich ein ähnliches Vorwiegen dieses Elementes auch in andern der uns bekannten Schöpfungen des Parrhasios nachweisen lässt. Fast mit Nothwendigkeit scheint es vorauszusetzen bei der Darstellung einer so vielseitigen und gewandten Persönlichkeit, wie Odysseus. Denn nehmen 112 wir z. B. das Gemälde von seinem erheuchelten Wahnsinn, so ist eine vollständige Lösung dieser Aufgabe dadurch bedingt, dass der Künstler in der Hauptfigur unter der angenommenen Maske des Wahnsinns nicht nur den ursprünglichen Charakter der Verschlagenheit, sondern noch besonders den Kampf zwischen kalt berechneter Klugheit und väterlicher Liebe erkennen liess, in welchen den Odysseus die List des Palamedes verstrickt hatte. In dem Urtheile über die Waffen des Achilleus erscheint Odysseus zwar selbst als eine der handelnden Hauptpersonen, für das Kunstwerk aber noch bedeutsamer als feiner Beobachter des Aias, aus deren Wuth bereits die Symptome der späteren Raserei hervorleuchten mussten. Wieder eine andere ist seine Rolle bei der Heilung des Telephos; und vielleicht dürfen wir ihn nochmals in dem Bilde des Philoktet voraussetzen. Auf jeden Fall verdient Letzteres wegen des Helden selbst Berücksichtigung: der ausgezehrte Körper, das verwilderte und verbrannte Haar, das starre thränenvolle Auge machen ihn zu einem Bilde des tiefsten Körper- und Seelenschmerzes. Unwillkürlich werden wir, wenn wir diese Schilderung der beiden Epigramme auf die durchaus verwandte Aufgabe im Bilde des Telephos anwenden, an den berüchtigten Bettler-König des Euripides erinnert, welchem man zum Vorwurfe machte, dass der Dichter den Heros, den König der psychologischen Schilderung menschlichen Elends geopfert habe. Wäre der Prometheus als wirklich einst vorhanden besser beglaubigt, so würden wir auch dieses Werk als ein drittes Schmerzensbild anführen müssen: doch dürfen wir jetzt wenigstens sagen, dass die Aufgabe dem Geiste des Künstlers überhaupt entsprach. Wenn nun die zuletzt angeführten Darstellungen etwa zu der Annahme verleiten könnten, dass für den Künstler bei ihrer Wahl das Interesse an dem tragisch ergreifenden Gehalte bestimmend gewesen sei, so trägt dagegen z. B. das Bild der zwei Knaben durchaus den Charakter der Naivetät; und doch schliesst es sich den bisher betrachteten Werken vollkommen an. Denn indem der Künstler den Ausdruck knabenhafter Dreistigkeit und Einfalt darzustellen unternimmt, führt er uns wieder Zustände und Stimmungen vor Augen, wie sie dem Knabenalter nicht eigentlich als fester Charakter, sondern 113 gewissermassen als vorübergehende Laune eigen zu sein pflegen. Ja selbst wo die Schilderung von Seelenzuständen zunächst nicht weiter in Betracht kommt, wie in den Bildern der beiden Krieger, deren einer im Anstürmen zu schwitzen, der andere beim Ablegen der Waffen zu verschnaufen schien, selbst da bewegte sich der Künstler auf einem durchaus verwandten Gebiete: wir finden hier zwar weniger die psychische, als die physische Lebensthätigkeit in lebhafter An-

spannung; aber auch ihre Darstellung verlangt nicht minder das sorgfältigste Eingehen gerade auf diejenigen Formen und Züge, in denen die Aeusserung psychologischer Zustände und Stimmungen ihren Sitz hat.

Wenn demnach unsere Behauptung, dass Parrhasios vorzugsweise auf ihre Schilderung sein Augenmerk gerichtet habe, durch mehrere und besonders bezeichnende unter seinen Werken bestätigt wird, so scheint hingegen ein directes Zeugniss eines sonst unverwerflichen Gewährsmannes damit in geradem Gegensatze zu stehen. Quintilian[1]) sagt nemlich von Parrhasios: „er habe alles so umsichtig durchgebildet, dass man ihn den Gesetzgeber nenne, weil in den Bildern der Götter und Heroen, wie sie von ihm überliefert wären, die übrigen ihm folgten, als ob es so nothwendig sei“. Denn nach diesen Worten sollte man glauben, das Verdienst des Parrhasios beruhe darin, gewissermassen einen Kanon für die Idealbildung der Götter und Heroen in der Malerei festgestellt zu haben. Aber schon der Umstand, dass unter den Werken des Parrhasios kaum ein einziges Götterbild, und keins mit besonderer Auszeichnung genannt wird, muss uns darauf hinweisen, dass wir das Zeugniss Quintilians nicht im einfachsten Wortsinne, sondern nur unter gewissen Beschränkungen annehmen dürfen. Diese erscheinen aber auch durch den Zusammenhang geboten, in welchem es sich bei Quintilian findet. Dort wird unmittelbar vorher das Verdienst des Zeuxis um Licht und Schatten, das eigentlich Malerische in der Malerei, gerühmt und daran die Bemerkung geknüpft, dass dieser Künstler (doch wohl in Folge dieser Bestrebungen) den Formen eine grössere Fülle gegeben habe. Dies, müssen wir wegen des Folgenden im Gedanken ergänzen, ist eine persönliche, wenn auch nicht zu tadelnde, doch eben so wenig zu allgemeiner Nachahmung zu empfehlende Eigenthümlichkeit. Parrhasios dagegen, heisst es nun weiter, ist wegen seiner feinen Kenntniss der Linien (und der auf ihr beruhenden genaueren Durchbildung der Form) ein mustergültiges Vorbild. Denn in der Betonung der Sorgfalt und Umsicht durch die Worte: ille vero ita circumspicit omnia, ut eum legumlatorem vocent, liegt eine so deutliche Beziehung auf den vorher gewählten Ausdruck der Subtilität: examinasse subtilius lineas traditur, dass dagegen das Folgende: quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri tamquam ita necesse sit, sequuntur, fast nur wie ein erklärender Zusatz erscheint, dessen Wortlaut sich zunächst wenigstens in so weit rechtfertigen lässt, als Parrhasios seine Kunst weniger an Portraits und historischen Gegenständen, als an mythologischen Darstellungen übte. Fassen wir indessen scharf ins Auge, was wir bisher über die Eigenthümlichkeit des Parrhasios festgestellt haben, so werden wir dem Urtheile Quintilians auch eine strengere Deutung zu geben vermögen, nemlich in dem Sinne, dass die von ihm aufgestellten psychologischen Charaktere wegen ihrer psychologischen Wahrheit den Uebrigen als Vorbild und Muster vorleuchteten. Freilich konnten in Werken der Malerei, wo stets die besondere Motivirung der Handlung einen bedeutenden Einfluss auf die Darstellung jeder einzelnen Figur gewinnen muss, nicht, wie bei der Nachbildung plastischer Ideale, ganze Gestalten in allem Wesentlichen unverändert benutzt und förm-

114

[1]) XII, 10.

lich übertragen werden. Erinnern wir uns aber, wie in der griechischen Kunst für bestimmte Arten des Ausdrucks, der Affecte, des Handelns sich bestimmte Formen der Darstellung in Mienen, Haltung, Bewegung, gleichsam wie eine feste Terminologie in der Sprache, ausgebildet haben, so dürfen wir vermuthen, dass der Einfluss des Parrhasios gerade auf diesem Gebiete vermöge seiner ganzen künstlerischen Eigenthümlichkeit höchst bedeutend und selbst maassgebend sein musste. Hieraus erklärt sich vielleicht auch, weshalb gerade bei Parrhasios erwähnt wird, dass die Künstler aus der Benutzung seiner Studien mannigfachen Vortheil zögen. Denn eben an den einzelnen in ihnen gesammelten und niedergelegten Beobachtungen der feinsten Züge und Motive konnten 115 die Künstler lernen, auf welchen Vorbedingungen die Möglichkeit dieser scharfen und eingehenden Charakteristik beruhte, welche seinen Gestalten jenes hohe, gewissermassen kanonische Ansehen verlieh.

Halten wir also die Thatsache fest, dass die Eigenthümlichkeit des Parrhasios auf der scharfen Auffassung und feinen Durchführung des Psychologischen in den Charakteren beruhte, so wird dadurch seine Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Kunst sehr bestimmt bezeichnet. Während Polygnot in seinen Gestalten vor Allem das Ethos, den bleibenden, dauernden Grundcharakter darzustellen und denselben durch einfache, aber um so klarer und schärfer gefasste Formen zum Ausdruck zu bringen strebte, ging Parrhasios ganz im Gegensatz dazu von der Beobachtung der einzelnsten und vorübergehendsten Züge aus. Aber so scharf auch seine Beobachtungsgabe sein mochte, so war doch sein Ausgangspunkt mehr ein äusserlicher, als ein auf tieferer Erkenntniss der innern Gründe beruhender, wie bei Polygnot, der überall das von ihm zur Anschauung gebrachte Ethos als ein nothwendiges, aus einer einheitlichen Idee von innen erwachsenes hinzustellen, also das Mannigfaltige aus der Einheit zu entwickeln bestrebt war. Gerade umgekehrt geht Parrhasios darauf aus, eine Fülle verschiedenartiger Züge zur Einheit eines Charakters zusammenzufassen, und, wie im Demos, selbst die widersprechendsten Eigenschaften und Stimmungen als in einer Person vereinigt zu zeigen. Aber gerade an diesem Beispiele zeigt sich, dass ein solcher Charakter nicht als aus einer inneren Nothwendigkeit entsprungen gelten kann. Denn die Aufgabe musste schon dann als gelöst betrachtet werden, sobald nur die Widersprüche als unter einander versöhnt erschienen. Das Ziel des Künstlers war also, um es kurz auszudrücken, nicht mehr das Nothwendige, sondern nur das Wahrscheinliche oder Wahre.

Wenn wir uns jetzt erinnern, dass wir bei Zeuxis in der Auffassung der Handlung ein ähnliches Herabsteigen vom Nothwendigen zum Wahrscheinlichen fanden, so scheinen wir dadurch zu dem Schlusse geführt zu werden, dass zwischen beiden Künstlern hinsichtlich der Endpunkte ihrer Bestrebungen eine gewisse Gemeinsamkeit obgewaltet habe. Bisher aber begegneten wir wenig-116 stens in Betreff der Mittel künstlerischer Darstellung nur Gegensätzen, und zunächst werden wir dieselben auch noch weiter auf dem geistigen Gebiete verfolgen müssen. Wir nannten die Charaktere des Zeuxis Gattungscharaktere: indem die dargestellten Personen einer bestimmten Situation untergeordnet waren, mussten sie einen Theil ihrer besonderen Individualität einbüssen und

sich mit einer mehr allgemeinen oder generischen Auffassung begnügen. Gerade das Umgekehrte ist bei Parrhasios der Fall. Das Streben, den Ausdruck bis in seine feinsten und flüchtigsten Aeusserungen zu verfolgen, musste in der Charakteristik dem Individuellen eine viel weiter greifende Berücksichtigung sichern, als es dieselbe nicht nur bei Zeuxis, sondern überhaupt bisher gefunden hatte. In Folge davon konnte aber die durch äussere Umstände geschaffene Situation nicht mehr einen überwiegenden Einfluss auf die handelnde Persönlichkeit ausüben, sondern die Handlung musste durch die Individualität der Letzteren bedingt und selbst als durchaus individuell erscheinen.

Trotz dieses Gegensatzes müssen wir aber zugestehen, dass im Verhältniss zu Polygnot und seiner Kunstrichtung Parrhasios und Zeuxis in ihren Bestrebungen manches Gemeinsame haben. Die hervorragende Stellung, welche wir dem Polygnot anzuweisen nicht umhin konnten, beruhte auf der Anerkennung des durchaus idealen Grundzuges, welcher seiner Kunst eigenthümlich ist. Diese Idealität war aber von der besondern Kunstgattung fast gänzlich unabhängig; ja man könnte behaupten, dass jenes reine und directe Idealisiren jedes einzelnen Charakters noch mehr der Plastik zukomme, als der Malerei, welche eine gewissermassen indirecte Idealität durch das Zusammenwirken einer Mannigfaltigkeit von Dingen und Personen zu erstreben habe. Auf keinen Fall wird es Widerspruch erregen, wenn wir Polygnot gross und gewaltig nicht sowohl speciell als Maler, sondern als Künstler überhaupt nennen, indem bei ihm die relativ noch wenig ausgebildeten Mittel der Darstellung gegen die Bedeutung des poetisch-künstlerischen Schaffens durchaus zurücktreten. Gerade das aber ist der Punkt, durch welchen Zeuxis und Parrhasios in einen entschiedenen Gegensatz zu Polygnot treten. Sie sind vor Allem Maler, und ihr Ruhm beruht zunächst auf dem, was sie vermöge der Mittel dieser besondern Kunst geleistet 117 haben, wenn auch nach sehr verschiedenen Seiten hin. Es liegt im Wesen der Malerei, dass sie nicht die Dinge selbst als Körper, sondern nur den Schein der Dinge zur Darstellung zu bringen vermag. Dieser Schein aber wird für den äusseren Sinn durch die Wirkung von Licht und Schatten hervorgebracht, indem dadurch eines Theils die Farbe, andern Theils die Beschaffenheit der Form wahrnehmbar wird. Auf je eine dieser beiden Seiten richteten die Nachfolger des Polygnot ihre vorwiegende Aufmerksamkeit, und im Hinblick hierauf können wir sagen, dass durch sie die eigentliche Malerei überhaupt erst ihre selbständige Ausbildung erhalten habe. Wenn hiernach die äussere Erscheinung der Dinge den Ausgangspunkt ihrer Thätigkeit bildete, so war doch die Darstellung derselben nicht für sich selbst und allein Zweck, wohl aber bedingte sie die gesammte Auffassung auch in Hinsicht auf den geistigen Theil der zu lösenden Aufgaben. So wählt Zeuxis, da die Farbe nach Gesammtwirkung streben muss, mit Vorliebe solche Stoffe zur Darstellung, welche schon durch eine passende Zusammenstellung oder durch geschickte Wahl des Moments oder der Situationen, also durch die Anlage des Werkes in seiner Gesammtheit, das Interesse des Beschauers zu fesseln vermögen. Wie dagegen die vollendete Darstellung der Form ein Eingehen in die feinsten Gliederungen und Einzelnheiten verlangt, die höchsten, in den flüchtigsten Mienen und Bewegungen sich aussprechenden Feinheiten aber im Grunde noch mehr geistige als formelle Be-

deutung haben, so finden auch die Bestrebungen des Parrhasios erst auf dem letzteren Gebiete ihren End- und Zielpunkt, indem der Durchbildung der Form eine nicht minder durchgebildete Feinheit der Charakteristik und des Ausdrucks entspricht.

So sind Zeuxis und Parrhasios dem Polygnot gegenüber die Vertreter einer neuen Kunstrichtung, aber nicht in der Weise, dass sie auf gemeinsamem Wege ein gemeinsames Ziel verfolgten. Vielmehr laufen ihre Bestrebungen neben einander fort, fast ohne sich anders zu berühren als in dem allgemeinen Endzwecke, die Kunst der Malerei einer höheren Stufe der Vollendung entgegenzuführen. Jeder ist in seiner Weise bedeutend; und wem der grössere Ruhm 118 gebühre, ist um so weniger zu entscheiden, als sich ihre Leistungen im Besondern kaum vergleichen lassen, ihre Werthschätzung im Allgemeinen aber durchaus relativ und gänzlich durch den Standpunkt bedingt ist, von welchem man bei der Beurtheilung ausgeht. Auch dem Alterthum ist ein solcher Vergleich fern geblieben, und zumal die Zeitgenossen haben beiden Künstlern ihre Anerkennung im reichsten Maasse zu Theil werden lassen, in zu reichem Maasse sogar, insofern sie dadurch die Künstler zu einem unbegrenzten Hochmuthe verleiteten: denn auch hierin giebt Parrhasios seinem Nebenbuhler Zeuxis nichts nach. Plinius [1]) äussert sich darüber folgendermassen: „Ein fruchtbarer Künstler, aber keiner hat seinen Künstlerruhm in so stolzer und anmassender Weise, wie er ausgebeutet; denn er legte sich Beinamen bei, wie *ἁβροδίαιτος*; in andern Versen nannte er sich den Fürsten der Kunst und behauptete, dass dieselbe durch ihn ihren Gipfel erreicht habe, vorzüglich aber, dass er von Apollo [2]) abstamme, und den Herakles zu Lindos so gemalt habe, wie er denselben oft während des Schlafes gesehen. Deshalb meinte er auch, als er in der Darstellung des Aias und des Waffenurtheils von Timanthes zu Samos mit grosser Stimmenmehrheit besiegt ward, er beklage es im Namen seines Helden, dass dieser wiederum von einem Unwürdigen besiegt worden sei.“ Fast dieselben Nachrichten, nur in ausgeführterer Weise finden sich bei Aelian [3]) und Athenaeus [4]), welcher als seine Quelle die Biographien des Klearch angiebt. Danach offenbarte sich der Stolz des Künstlers schon in der äusseren Erscheinung: er trug einen goldenen Kranz und eine weisse Binde um das Haupt, dazu ein Purpurgewand, hatte seine Schuhe mit goldenen Schnallen geschmückt und führte einen mit goldenen Ranken umwundenen Stab. So spielte er durchaus den vornehmen Mann, dem nur ein mit allen feinen Genüssen ausgestattetes Leben anstehe, wie dies der Beiname *ἁβροδίαιτος* besagt. Spötter freilich erinnerten dadurch, dass sie denselben in *ῥαβδοδίαιτος* veränderten, auf witzige 119 Art an die Pinsel (wörtlich an die von den Enkausten angewendeten Glühstäbchen) als die Quelle dieser affectirten Vornehmheit. Dass er die erste Stelle in der Kunst für sich in Anspruch nahm, scheint seine besondere Veranlassung in der Rivalität mit Zeuxis gehabt zu haben, wenn wir die folgenden beiden Epigramme hören:

Εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι, λέγω τάδε· φημὶ γὰρ ἤδη
τέχνης εὑρῆσθαι τέρματα τῇσδε σαφῆ

---

[1]) 35, 71. [2]) wohl im Hinblick auf den Apollo Parrhasios: Paus. VIII, 38, 2 u. 8. [3]) V. H. IX, 11. [4]) XII, p. 543 C sqq.; XV, 687 B.

Χειρὸς ὑφ' ἡμετέρης · ἀνυπέρβλητος δὲ πέπηγεν
οὖρος· ἀμώμητον δ' οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς.

Wogegen Zeuxis (Arist. or. περὶ τοῦ παραφθέγμ. II, 386):

Ἡράκλεια πατρίς, Ζεῦξις δ' ὄνομ'. εἰ δέ τις ἀνδρῶν
ἡμετέρης τέχνης πείρατά φησιν ἔχειν,
δείξας νικάτω. . . .

Die Behauptung göttlichen Ursprungs, so wie des Umgangs mit Heroen würde bei einem Künstler der ältesten Zeit als mit tief religiösen Vorstellungen im Zusammenhange stehend wenig Anstoss erregen: bei Parrhasios kann sie nur als die höchste Selbstüberhebung gelten, wie sie nur in einer Zeit erklärlich ist, in welcher die alte Strenge der religiösen und sittlichen Vorstellungen bereits überall gelockert war. Nicht zu verkennen ist der Einfluss dieser Zeitrichtung auch in den obscönen Darstellungen des Parrhasios. Namentlich die Anwendung einer solchen Auffassung auf mythologische Gegenstände, wie in dem Bilde des Meleager und der Atalante, deuten auf eine Frivolität der Gesinnung, welche auf die Kunst leicht eine um so verderblichere Wirkung ausüben konnte, je bedeutender sonst der Meister war, der sich ihrer schuldig machte. Trotzdem werden wir uns hüten müssen, ein allgemeines Verdammungsurtheil darauf begründen zu wollen. Denn eines Theils dürfen wir nicht übersehen, dass Parrhasios nur zur Erholung in Mussestunden und in muthwilligem Scherze kleine Bildchen mit solchen Darstellungen malte. Sodann aber scheint selbst diese Verirrung in engem Zusammenhange mit dem ganzen Naturell des Künstlers zu stehen, auf dem doch wiederum seine übrigen Vorzüge beruhen. Theophrast[1]) berichtet nemlich, dass Parrhasios nie mit widerwilliger Stimmung an die Arbeit 120 gegangen sei, sondern stets nach heiterer Laune gestrebt und darum z. B. während der Arbeit gern gesungen habe: so recht im Gegensatz zu Protogenes, von dem uns Plinius sagt, dass er sich beim Malen des Jalysos sogar auf eine sehr karge Diät gesetzt habe, um seinen Geist von den Einflüssen des Körpers möglichst frei zu erhalten. Während deshalb in dem Ernste und der Gründlichkeit mit diesem sich niemand vergleichen konnte, fanden wir das Verdienst des Parrhasios auch sonst in einer jenem Naturell entsprechenden künstlerischen Befähigung begründet. Wir bewunderten nicht die Tiefe der Auffassung, welche ihren Gegenstand nach allen Seiten hin geistig durchdringt, sondern erkannten seine Eigenthümlichkeit in der Schärfe der Beobachtung, welche sich zwar bis auf die grössten Feinheiten des psychologischen Ausdrucks erstreckt, aber zunächst von der äussern Erscheinung ausgeht. Diese zu erfassen, erfordert jedoch nicht sowohl tiefes Studium, als vornehmlich einen freien, offenen Sinn, welcher sich den Dingen unbefangen hingiebt, sie nach allen Seiten hin in ihrer Eigenthümlichkeit belauscht, und mit derselben Frische, mit welcher er die Eindrücke erhalten, sie auch wieder in das Kunstwerk überträgt. Einen solchen Sinn wird sich aber der Künstler am besten bewahren, wenn er selbst dem Leben in seiner Mannigfaltigkeit und Bewegtheit nicht fern steht, wenn er die Menschen nicht nur nach ihren Tugenden, sondern auch nach ihren Fehlern und selbst ihren Lastern zu beobachten häufige Gelegenheit hat. Betrachten

[1]) *ἐν τῷ περὶ εὐδαιμονίας,* bei Aelian und Athenaeus a. a. O.

wir die Eigenthümlichkeiten des Parrhasios unter diesem Gesichtspunkte, so werden wir zugeben müssen, dass sie dadurch nicht nur an sich ihre Erklärung finden, sondern dass sie sich zu einem Charakter zusammenschliessen, dessen Einheit nicht minder auf seinen Mängeln, als auf seinen Vorzügen beruht.

Timanthes.

Timanthes findet hier einen passenden Platz, um uns zur Schule von Sikyon überzuleiten. Sein Wettstreit in Samos mit Parrhasios, ein anderer mit 121 Kolotes von Teos [1]) deuten zwar auf gewisse Wechselbeziehungen mit der asiatischen Schule hin. Allein als sein Vaterland wird von Quintilian [2]) die Insel Kythnos, von Eustathius [3]) Sikyon genannt, welche letztere Angabe dahin zu deuten sein wird, dass Timanthes wegen des Aufschwunges, den dort die Malerei nahm, ebendaselbst seinen Wohnsitz aufgeschlagen habe. Die Zeit seiner Thätigkeit muss etwa zwischen Ol. 90—100 fallen, da er von Plinius [4]) als Zeitgenosse des Zeuxis, Parrhasios, Androkydes, Eupompos hingestellt wird.

Die Zahl der uns bekannten Werke dieses Künstlers ist sehr gering. Am meisten gefeiert war:

Iphigeneia am Altar stehend, um geopfert zu werden, mit welcher er den uns sonst ganz unbekannten Kolotes von Teos besiegte. In diesem Gemälde hatte der Künstler, nachdem er in den Nebenfiguren den Ausdruck der Trauer nach allen Seiten erschöpft, so dass eine Steigerung nicht mehr möglich schien, die höchste Stufe des Schmerzes im Bilde des Vaters nicht in Wirklichkeit darzustellen versucht, sondern ihn vielmehr in seiner Unaussprechlichkeit nur ahnen lassen, indem er den Agamemnon mit verhülltem Haupte bildete. Die Abstufungen in dem Schmerze der übrigen Figuren lernen wir aus mehrfachen Anführungen kennen: Kalchas war traurig, betrübter Odysseus, Aias klagte laut, in Menelaos aber sprach sich schon der höchste Jammer aus: Plin. 35, 73; Cicero orat. 22; Valer. Max. VIII, 11, ext. 6; Quintil. II, 13; Lucil. Aetna v. 595; Eustath. l. l. Einzelne Motive aus diesem Bilde scheinen in einem pompeianischen Gemälde benutzt zu sein, das jedoch in manchen Punkten wieder zu viele Abweichungen darbietet, um geradezu für eine Copie nach Timanthes gehalten zu werden: Raoul-Roch. Mon. inéd. 27; Müller u. Oest. A. D. I, 44, 206.

Palamedes, hinterlistig ermordet; zu Ephesos, nach Tzetzes Chil. VIII, 198. Von diesem Bilde erzählt Ptolemaeus Hephaestio bei Photius (cod. 190; p. 243 Hoesch.), dass Alexander bei seinem Anblicke durch die Aehnlichkeit beunruhigt wurde, die er zwischen seinem Genossen im Ballspiele Aristoneikos und dem Gemordeten zu finden glaubte.

122 Aias beim Urtheile über die Waffen des Achill, mit welchem Gemälde er in Samos Parrhasios besiegte: Plin. l. l.

Ein schlafender Kyklop in einem kleinen Gemälde; um jedoch trotzdem die Grösse des Riesen erkennen zu lassen, malte er neben ihm Satyrn, welche mit dem Thyrsus seinen Daumen messen: Plin. 35, 74.

Ein Heros, ein Werk von der höchsten Vollendung, so dass darin über-

---

[1]) Quintil. II, 13. [2]) II, 13. [3]) ad Il. 24, 163, p. 1343, 60 R. [4]) 35, 64.

haupt die Kunst, Männer zu malen, enthalten schien; zu Plinius Zeit im Friedenstempel zu Rom: Plin. l. l.

Trotz dieser geringen Zahl von Werken müssen wir Timanthes den bedeutendsten Künstlern beizählen, nicht sowohl, weil er gelegentlich Parrhasios wie Kolotes besiegte, sondern wegen des Urtheils, welches Plinius über ihn fällt: „Dem Timanthes war eine angeborene Gabe der Erfindung (ingenium) sogar im höchsten Maasse eigen. . . . Seine Werke zeichnet es vor allen andern aus, dass man in ihnen stets mehr erkennt, als eigentlich gemalt ist; und obwohl die Kunstfertigkeit (ars) auf der höchsten Stufe steht, so geht doch der Erfindungsgeist noch über die Kunstfertigkeit hinaus.“ Der Ausdruck ars bezeichnet hier offenbar die Technik im weitesten Sinne, die Mittel der Darstellung, so weit sie auf Kenntniss der Form, wie der Farbe beruhen. Bei dieser Allgemeinheit der Bedeutung gewinnen wir freilich von dem besonderen Verdienste des Timanthes keinen bestimmten Begriff; ja eine Aeusserung Cicero's[1]) scheint sogar das Lob des Plinius einigermassen zu beschränken. Allein wenn Cicero den Timanthes und Zeuxis mit Polygnot und denen, welche nur vier Farben angewendet, zusammenstellt, so liegt darin, wie wir schon früher bemerkten, ein zu grosser Widerspruch mit allen sonstigen Ueberlieferungen, als dass wir uns nicht zu der Annahme berechtigt erachten sollten: Cicero habe einfach diese Gruppe von Künstlern als Repräsentanten der älteren Kunstübung im Gegensatz zu der jüngern gefasst, deren Mittelpunkt Apelles ist, und mit welchen sie sich allerdings in Hinsicht auf allseitige technische Vollendung nicht zu vergleichen vermochte. Diese Einschränkung ist also durchaus relativ; und wir mögen daher dem Timanthes wenigstens den Ruhm lassen, in der Durchführung 123 keinem seiner Zeitgenossen nachgestanden zu haben. In dieser Beziehung kann uns das Bild des Heros als Beleg dienen, dessen wahrscheinlich einem Epigramme entnommenes Lob sich nicht unpassend mit dem zusammenstellen lässt, was von Polyklet und seinem Kanon gesagt wurde: dass er allein die Kunst selbst in einem Kunstwerke dargestellt habe. — Doch, wie Plinius sagt, ingenium tamen ultra artem est. Dieses ingenium kann, wenn wir auch nur die genannten wenigen Werke des Timanthes in Betracht ziehen wollen, nichts anderes sein, als die angeborene Gabe, in der Motivirung künstlerischer Aufgaben solche Momente aufzufinden, welche nicht nur die Sinne zu befriedigen, sondern noch mehr den Geist des Beschauers zum Nachdenken auch über das unmittelbar Dargestellte hinaus anzuregen geeignet erscheinen: intelligitur plus semper quam pingitur. Diese Anregung wird natürlich ihrem Grade und ihrer Stärke nach sehr verschieden sein können: und so ist es z. B. in dem Bilde des Kyklopen zunächst der reine Verstand, der sich an der Berechnung der Grösse des Riesen nach Maassgabe der Satyrn erfreuet; in dem Bilde der Iphigenie beruht auf der Verhüllung des Agamemnon die höchste tragische Wirkung. Man könnte zwar etwa behaupten wollen, dass dem Timanthes möglicher Weise hier nur der Ruhm eines glücklichen Einfalles gebühre, der wohl geeignet sei, ihm den Beifall der nach ähnlichem Effect trachtenden Redner zu erwirken, aber noch nicht hinreiche, um darauf das Lob einer be-

---

[1]) Brut. 18.

sonderen Tiefe der geistigen Auffassung zu begründen. Fassen wir jedoch die Nachrichten über Timanthes in ihrer Gesammtheit ins Auge, so werden wir nicht umhin können, das Urtheil des Plinius als vollgültig anzuerkennen. Schon in der Wahl eines Gegenstandes, wie die hinterlistige Ermordung des Palamedes, spricht sich die Neigung aus, die Bedeutung der Handlung in den ihr zu Grunde liegenden geistigen Motiven zu suchen. Wenn nun ferner Timanthes den Parrhasios, einen Meister in der Auffassung psychologischen Ausdruckes, in dem Urtheile über die Waffen des Achill besiegt hat, so dürfen wir wohl behaupten, dass ihm dies eben durch sein „ingenium" gelungen sei, nemlich
124 durch eine Anordnung, welche über das Sichtbare der wirklichen Darstellung hinaus die aus derselben sich entwickelnde tragische Katastrophe als unvermeidlich voraus ahnen liess. In dem Gemälde der Iphigenie endlich erscheint jene Verhüllung keineswegs als ein blosser Kunstgriff, sondern vorbereitet durch die in den Nebenpersonen ausgesprochene Stufenfolge steigender Affecte ist sie als höchster Ausdruck des Schmerzes fast mit Nothwendigkeit geboten. Es ist demnach durchaus treffend, dass Eustathius uns zum Vergleich auf die Niobe und ähnliche Gestalten des Aeschylus hinweist. Wenn wir aber nicht umhin konnten, uns bei Gelegenheit des Zeuxis und Parrhasios zuweilen an Euripides zu erinnern, so muss jener Vergleich dem Timanthes um so mehr zur Ehre gereichen. Denn es liegt darin ausgesprochen, dass Timanthes, während er auf der einen Seite hinter den Forderungen seiner Zeit keineswegs zurückblieb, auf der andern zugleich einen Theil der Vorzüge der früheren Zeit, die Tiefe und Bedeutsamkeit der geistigen Auffassung noch zu bewahren wusste, während bei seinen Nebenbuhlern bereits das Streben nach Illusion und einer mehr äussern Charakteristik sich Bahn zu brechen begonnen hatte.

Die übrigen Maler dieser Periode.

Von Schülern der eben behandelten Meister haben wir keine Kunde. Denn Mikkion, den Lucian (Zeuxis 7) einmal als Schüler des Zeuxis nennt, wird so beiläufig und in einer solchen Weise angeführt, dass der Name sehr wohl von Lucian bloss zum Zwecke seiner Erzählung erfunden sein kann. Aber auch sonst kennen wir nur wenige Maler aus dieser Zeit. Wir nennen unter diesen zuerst:

Androkydes.

Unter den Zeitgenossen und Nebenbuhlern des Zeuxis, Timanthes, Parrhasios, Eupompos, führt Plinius (35, 64) auch Androkydes an, der andern Nachrichten zufolge aus Kyzikos stammte. Er malte nach Plutarch (Pelop. 25) zur Zeit der Wiedereinnahme der Kadmea durch die Thebaner (Ol. 100, 2) ein bei ihm von der Stadt bestelltes Schlachtbild, in welchem Pelopidas und Epaminondas zu den Hauptfiguren gehörten: vielleicht den Kampf gegen die Arkader, in welchem Epaminondas den schwer verwundeten Pelopidas mit Gefahr des eigenen Lebens
125 vertheidigte (Plut. Pelop. 4: Ol. 98, 4). Um nun den Ruhm dieser Beiden zu verkleinern, schlug nach jener politischen Umwälzung ein gewisser Menekleides vor, dem Bilde durch die Aufschrift des Namens des Charon eine Beziehung auf eine andere Schlacht zu geben, nemlich auf das Reitertreffen, welches die Thebaner unter Führung dieses letztern vor der Schlacht von Leuktra gewannen.

— Ein anderes Werk, ein Bild der Scylla, verdankt seine Erwähnung dem Umstande, dass Androkydes als Liebhaber von Fischen diese in dem Bilde mit besonderer Sorgfalt behandelt hatte: Plut. Quaest. Symp. IV, 2 u. 4, p. 665 D und 668 C; Athen. VIII, 341 A.

Von Kolotes aus Teos wissen wir nichts, als was bereits unter Timanthes erwähnt worden ist.

Kallimachos,

der bekannte Bildhauer, soll nach Einigen auch Maler gewesen sein: Plin. 34, 92; vgl. Th. I, S. 176. — Auch

Plato

soll sich in seiner Jugend mit Malerei beschäftigt haben: Diog. Laert. III, 5; Appul. de dogm. Plat. 1.

Kleisthenes und Menedemos.

Der Philosoph Menedemos, Schüler des Plato, hatte zum Vater den Kleisthenes, welcher zwar aus dem edlen Geschlechte der Theopropiden stammte, aber Architekt und arm war; nach andern soll er auch Scenenmaler, und Menedemos in beiden Künsten sein Schüler gewesen sein. Weshalb, als dieser ein Psephisma einbrachte, ein gewisser Alexinikos über ihn spöttelte: es komme einem Philosophen nicht zu, weder eine Scene, noch ein Psephisma abzufassen „γράφειν“: Diog. Laert. II, 125.

Von Zeuxippos aus Heraklea ist bereits in den chronologischen Erörterungen über Zeuxis die Rede gewesen.

Polyeidos

wird als einer der berühmtesten Dithyrambendichter und zugleich erfahren in Malerei und Musik von Diodor (XIV, 46) angeführt, und als seine Blüthezeit Ol. 95, 3 angegeben.

Elasippos.

Plinius sagt (35, 122), die Enkaustik gelte nach Einigen für eine von Praxiteles vervollkommnete Erfindung des Aristides; doch gebe es ältere enkaustische Bilder von Polygnot, Nikanor, Arkesilaos aus Paros. „Auch Elasippos (nicht Lysippos) schrieb auf sein Gemälde der Aegina ἐνέκαεν, was er gewiss nicht gethan hätte, wenn nicht die Enkaustik erfunden gewesen wäre.“ Plinius musste also Elasippos für älter als Aristides halten. Dass nicht ein Gemälde zu Aegina, sondern eine Darstellung der Aegina, der Tochter des Asopos zu verstehen sei, hat richtig Panofka (Arch. Zeit. 1852, S. 446) bemerkt. 126

Endlich ist von Müller (Hdb. § 137, 4) und Schöll (arch. Mitth. S. 85) ein gewisser Idaeos oder Adaeos als ein Maler dieser Zeit angeführt worden, indem er die Zierrathen am Pferdegeschirr des Agesilaos gemalt habe: Xen. hist. gr. IV, 2, 39; Plut. Ag. 13. Allein in dieser Angabe liegt ein doppelter Irrthum, worauf schon das Auffällige eines gemalten Pferdeschmuckes hätte aufmerksam machen sollen. Agesilaos will dem Sohn des Pharnabazos ein Geschenk machen, und da er selbst nichts zur Hand hat, nimmt er den Schmuck von dem Rosse des Idaeos. Dieser aber wird nicht ζωγράφος, sondern γραφεύς genannt, welches Wort nach der Bemerkung Valckenaer's (zu Theokr. Adon. p. 293) auf einen Mann in dem kriegerischen Gefolge des Agesilaos angewendet, gewiss weit richtiger durch „Schreiber“, als durch „Maler“ zu übersetzen ist.

Rückblick.

Bei einem Rückblicke auf die eben besprochenen Künstler müssen wir uns zuerst die Frage vorlegen, ob es gerechtfertigt ist, mit ihnen eine ganze Periode der griechischen Malerei abzuschliessen. Ihre Zahl ist gering; die Zeit, in welcher namentlich die bedeutenderen unter ihnen lebten, ist kurz und überschreitet kaum die Dauer eines Menschenlebens. Dazu kommt, dass die Grenzen zu Anfang wie zu Ende sich kaum fest bestimmen lassen. So haben wir bereits in der vorigen Periode einzelne Künstler angeführt, welche mit eben so gutem Rechte erst hier ihre Stelle hätten erhalten können. Aber wir wollten z. B. Aristophon nicht von seinem Bruder Polygnot trennen, nach welchem wir die ganze Periode benannten. Wir wollten eben so wenig die Verbindung des Pauson mit Polygnot und Dionysios lösen, wie uns dieselbe durch das Urtheil des Aristoteles gegeben ist. Agatharch endlich kann denen beigezählt werden, 127 welche den Umschwung der vorliegenden Periode nicht nur vorbereitet, sondern selbst mit herbeigeführt haben. Eben so schwankend ist die Begrenzung nach der andern Seite hin. Wir werden später allerdings finden, dass die Malerschulen der folgenden Periode in ihrer Entwickelung sich scharf und bestimmt von der Geschichte der hier behandelten Künstler trennen. Dabei aber dürfen wir es doch nicht leugnen, dass ihre Anfänge einen solchen Gegensatz noch keineswegs nothwendig hedingen. Soll sich also die ganze vorgeschlagene Gliederung der Perioden rechtfertigen, so darf unser Blick nicht an vereinzelten Thatsachen und Erscheinungen haften bleiben, sondern muss sich auf die Phasen der allgemeinen Entwickelung nach ihren grösseren Massen richten.

Dass nun trotz einzelner Künstler, welche gewissermassen mitten inne stehen, die Zeit der Kleinasiaten (so wollen wir sie der Kürze wegen nennen) zu der des Polygnot im schärfsten und bestimmtesten Gegensatz steht, darüber wird uns kein Zweifel obwalten, wenn wir an die Erörterungen in dem Rückblick auf die vorhergehende Periode zurückdenken. Dem Ethos der polygnotischen Kunst tritt die gloria penicilli, die rein malerische, auf Illusion hinarbeitende Behandlung mit dem Anspruch auf eine überwiegende Geltung entgegen. Die grosse historische Malerei, welche in der rein geistigen Auffassung und Charakteristik ihren Schwerpunkt hat, wird verdrängt durch die auf der Durchführung des Einzelnen beruhende Tafelmalerei. Was wir von dem Künstler wissen, den wir an die Spitze dieser Periode gestellt haben, von Apollodor, reicht gerade hin, uns diesen Gegensatz in vollster Reinheit deutlich zu machen. Tritt nun derselbe bei den drei folgenden Künstlern, welche den Mittelpunkt unserer Erörterungen bildeten, nicht mehr so stark in dieser Form in den Vordergrund, so zeigen doch die Fortschritte, welche sich an ihre Namen knüpfen, uns nur die weitere Entwickelung innerhalb dieses Gegensatzes nach verschiedenen Richtungen hin. Denn nachdem einmal die gesammte Grundanschauung verändert war, konnte sich die Umbildung nicht auf die äussere Behandlung der Farbe und der Form beschränken, sondern auch die Darstellung des Ausdrucks im Einzelnen wie die Motivirung ganzer Gestalten musste davon in sehr wesent- 128 lichen Punkten berührt werden. Wie sich hier die Bestrebungen des einen zu denen des andern verhielten, darauf brauchen wir nicht nochmals im Einzelnen

zurückzukommen, nachdem früher versucht worden ist, gerade durch die Vergleichung ihrer Leistungen die Eigenthümlichkeit eines jeden ins Licht zu setzen. — Wichtiger würde es sein, vielmehr das Gemeinsame, welches ihrer künstlerischen Anschauungsweise trotz der Verschiedenheit der besonderen Ausbildung zu Grunde liegt, bestimmter nachzuweisen, um es hierdurch zu rechtfertigen, weshalb wir diese Künstler von denen der nachfolgenden Periode als eine für sich bestehende Gruppe getrennt haben. Allein diese Erörterung wird sich erst dann mit wirklichem Nutzen führen lassen, wenn wir auch das Wesen eben dieser Periode näher werden kennen gelernt haben. Erst dann wird es sich zeigen, wie die Leistungen der Kleinasiaten eine in sich abgeschlossene Vorstufe für die umfassenderen Entwickelungen der Malerei bilden, welche von verschiedenen Punkten ausgehend in Apelles und seinen Zeitgenossen ihren Höhepunkt erreichen.

Dagegen dürfen wir hier nicht unterlassen, einen Blick auf die äussere Geschichte sowohl der Kunst, als der griechischen Culturentwickelung überhaupt zu werfen. Durch Polygnot und die neben ihm arbeitenden Künstler war Athen Hauptsitz der Malerei geworden. Unmittelbar nach ihm folgt die Thätigkeit des Phidias auf dem Gebiete der Sculptur. Wie aber auf diesen die geistig so bedeutenden Schöpfungen des Polygnot einen Einfluss auszuüben gewiss nicht verfehlt haben, so lässt sich auch auf der andern Seite von vorn herein annehmen, dass die höchste Vollendung der Sculptur wiederum in nachdrücklicher Weise auf die Weiterbildung der Malerei zurückwirkte. Namentlich musste die Art, wie in der Sculptur die höchste Idealität mit der höchsten Naturwahrheit verbunden erschien, den Wetteifer der Malerei hervorrufen. Und so sehen wir denn ziemlich gleichzeitig mit Phidias durch Agatharch, der zwar aus Samos gebürtig, aber in Athen thätig ist, die ersten Schritte nach dieser Richtung hin geschehen. Ihm folgt schnell Apollodor, durch den zuerst die Malerei sich von der Verbindung mit ihren Schwesterkünsten, der Architektur und Sculptur, vollständig emancipirt und auf die speciell und rein malerische Wirkung hinzuarbeiten beginnt. Mit ihm aber bricht plötzlich die weitere Entwickelung der Malerei in Athen ab. 129

Zeuxis ist es, auf den nach dem eigenen Geständnisse des Apollodor zunächst die ganze Fülle des Ruhmes übergeht. Aber auch Zeuxis hat ja, wenn auch nur vorübergeheud, in Athen gearbeitet; und eben so wissen wir von Parrhasios, dass er für Athen thätig war. Warum wählten sie also nicht, wie Polygnot, Agatharch, wie so viele Bildhauer zur Zeit des Phidias, Athen zu ihrem dauernden Wohnsitze? Die Antwort auf diese Frage geben uns die veränderten politischen Verhältnisse. Der Beginn des peloponnesischen Krieges hemmt die weitere Entwickelung der Malerei, wie der Kunst überhaupt nicht nur in Athen, sondern im ganzen eigentlichen Griechenland. In der Sculptur wirkt zunächst noch der Einfluss des Phidias, Myron und Polyklet auf ihre unmittelbaren Schüler. Wenn aber schon diese meist nur weiter ausbilden, was von den Meistern bereits begründet war, so tritt nach ihnen fast durchgängig ein völliger Stillstand ein. In der Malerei lernen wir in der auf Apollodor folgenden Zeit eigentlich keinen einzigen hervorragenden Namen in Hellas kennen. Aber während die Sculptur schon aus materiellen Gründen sich schwerer von

einem Orte zum andern verpflanzen lässt, findet die Malerei in der Zeit der Bedrängniss ein Asyl in Kleinasien. Die Uebel des peloponnesischen Krieges waren für die dortigen hellenischen Städte minder fühlbar; und des Joches der persischen Herrschaft ledig erfreuten sie sich gerade damals eines Zustandes hoher Blüthe. Bei dem weicheren, beweglicheren, auf Genuss gerichteten Charakter des ionischen Volksstammes musste das damals hervortretende Streben der Malerei nach Reiz und Illusion der Sinne gerade dort einen besonders günstigen Boden vorfinden. So wendet sich denn Zeuxis nach Ephesos, wo um diese Zeit durch Parrhasios als einen einheimischen Künstler der Sinn für Malerei schon mehr, als in andern benachbarten Städten, geweckt sein mochte. Je glänzender aber hierdurch Ephesos augenblicklich erscheint, um so auffallender muss es uns sein, dass es diesen Ruhm auf die Länge zu bewahren durchaus nicht im Stande gewesen ist. Nach dem Tode des Zeuxis und Parrhasios tritt es für längere Zeit wieder gänzlich in den Hintergrund. Zum 130 Theil mag dies darin seinen Grund haben, dass, wie wir später suchen werden wahrscheinlich zu machen, diese beiden Künstler ihrer ganzen Persönlichkeit nach wenig darauf ausgingen, durch Lehre nachhaltig zu wirken. Anderen Theils aber müssen wir glauben, dass die ganze Ausbildung des hellenischen Lebens in Kleinasien bei aller äusseren Förderung der Kunst doch nicht geeignet war, für deren stetige innere Entwickelung einen fruchtbaren Boden darzubieten. Finden wir doch auch auf dem Gebiete der Sculptur unter den Meistern, welche vorzugsweise als die Träger des Fortschrittes wenigstens bis zur Zeit Alexanders erscheinen, keinen einzigen, der in Kleinasien seine Heimath gehabt hätte. Genug, als die politischen Verhältnisse im eigentlichen Griechenland sich wieder günstiger für die Kunst gestalteten, sehen wir auch die Malerei nicht nur ihren Wohnsitz wieder verändern, sondern auch an verschiedenen Orten, namentlich in Sikyon, in Theben und Athen, ganz neue Bahnen einschlagen; und erst nach längerer Unterbrechung nimmt Kleinasien den Wettkampf wieder auf, aber auch da nicht durch eine bestimmt abgeschlossene Kunstschule, sondern, wie vorher, durch einzelne hervorragende künstlerische Individualitäten.

Vierter Abschnitt.

Die Maler vom Ende des peloponnesischen Krieges bis zum Tode Alexanders des Grossen.

Sikyonische Schule.

Sikyon, obwohl es sogar die Erfindung der Malerei für sich in Anspruch nahm, begründete seinen grossen Ruhm in dieser Kunst doch erst verhältnissmässig spät durch eine Malerschule, an deren Spitze

Eupompos

steht, nach Plinius[1]) ein Zeitgenosse des Zeuxis, Timanthes, Androkydes, Parrhasios, deren aller Blüthe zwischen Ol. 90—100 fällt. Mit dieser Angabe stimmt 131 überein, dass er den Pamphilos in der Kunst zu derselben Zeit unterwiesen haben soll, als Aristides sich in der Schule des Euxinidas befand[2]), wofür weiter unten ebenfalls die Zeit gegen Ol. 100 festgestellt werden wird. Dass sich sein Leben noch über diesen letztern Punkt ausgedehnt habe, könnte man daraus schliessen wollen, dass Lysipp durch einen Ausspruch des Eupompos bewogen sich der Kunst zugewendet haben soll[3]). Doch berechtigt uns nichts anzunehmen, dass jener Ausspruch an Lysipp persönlich gerichtet gewesen sei. Nur wenige Nachrichten haben wir über ihn, welche noch dazu seine grosse Bedeutung für die Entwickelung der Kunst mehr wie eine Thatsache aussprechen, als die Gründe derselben erkennen lassen. Die wichtigste ist die folgende bei Plinius[4]): „Von Eupompos ist ein Sieger im gymnischen Wettkampfe, die Palme in der Hand haltend. Sein Ansehen war so gross, dass er die Malerei in drei Klassen (oder Schulen, genera) theilte, anstatt der zwei, welche vor ihm waren und die helladische und asiatische genannt wurden. Seinetwegen, und weil er ein Sikyonier war, wurden es durch Theilung der helladischen drei: die ionische, sikyonische und attische". Die Bedeutung dieser Worte wird sich durch die Erörterungen dieses und der folgenden Kapitel von selbst ergeben, weshalb sie uns hier zunächst nur dienen mögen, die strenge Ausscheidung einer sikyonischen Schule von vorn herein zu rechtfertigen. Ausser dieser Nachricht kennen wir von Eupompos nichts, als jenen Ausspruch, welcher dem Lysipp Muth gegeben haben soll, sich in der Kunst zu versuchen. Auf die Frage, wen unter den Früheren er sich zum Vorbilde genommen, habe nemlich Eupompos unter Hindeutung auf eine versammelte Volksmenge geantwortet: die Natur selbst sei nachzuahmen, nicht ein Künstler. In welcher Weise die sikyonische Schule von dem Studium der Natur als der Grundlage ihrer Bestrebungen ausging, das werden wir freilich erst aus ihrer weitern Entwickelung zu entnehmen vermögen, wie sie uns jedoch schon in dem nächsten Gliede dieser Schule mit Bestimmtheit entgegentritt.

Pamphilos

132

Schüler des Eupompos[5]), stammte zwar aus Amphipolis in Makedonien oder, wie andere meinten, aus Nikopolis[6]), muss aber seinen festen Wohnsitz in Sikyon genommen haben, da er überall als der eigentliche Mittelpunkt der sikyonischen Schule betrachtet wird[7]). — Für die Zeitbestimmung ist zunächst eine Erwähnung in Aristophanes Plutos[8]) in Betracht zu ziehen, welche von einem der Scholiasten auf ein Bild des Pamphilos: die in Athen Schutz suchen-

1) 35, 64. 2) Plin. 35, 75. 3) Plin. 34, 61. 4) 35, 75. 5) Plin. 35, 75. 6) Suid. s. v. Ἀπελλῆς; Plin. 35, 76. 7) Plut. Arat. 12, 13.

8) v. 382. Ὁρῶ τιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδούμενον
ἱκετηρίαν ἔχοντα, μετὰ τῶν παιδίων
καὶ τῆς γυναικός, κοὐ διοίσοντ' ἄντικρυς
385. τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὁτιοῦν τῶν Παμφίλου.

den Herakliden, bezogen wird. Wäre dies begründet, so müsste der Künstler bereits Ol. 97, 4, als der Plutos zum zweiten Male aufgeführt ward, thätig gewesen sein, was an sich wohl möglich wäre. Allein der Widerspruch der Scholiasten unter einander macht die ganze Erzählung zweifelhaft. Sicher scheint allerdings, dass es ein Bild der Herakliden in Athen gab; aber der sorgfältigste der Scholiasten spricht dies ausdrücklich dem Pamphilos ab und bezeichnet es als ein Werk des Apollodor. Die von demselben Scholiasten aufgeworfene Schwierigkeit aber, dass „in den Didaskalien vor dieser Zeit kein tragischer Dichter Pamphilos erwähnt werde", auf welchen sich die Anspielung des Aristophanes beziehen könne, hat Welcker [1]) durch die Vermuthung gehoben, dass hier ein Schauspieler Pamphilos gemeint sein möge, welcher in den Herakliden des Euripides die Hauptrolle schlecht gespielt habe und deshalb von Aristophanes verspottet werde. — Beseitigen wir also diese ganze Nachricht, so bleibt uns zunächst die Angabe, dass Pamphilos die Schlacht bei Phlius und den Sieg der Athener malte [2]). Freilich sind wir auch hier in Bezug auf die mancherlei Kämpfe, welche gerade in dieser Gegend vorfielen, nicht überall genau genug unterrichtet, um eine völlig sichere Entscheidung zu wagen. Doch hat die Vermuthung Tölken's [3]) wenigstens eine grosse Wahrscheinlichkeit für sich, dass
133 hier die von Xenophon erwähnten Kämpfe im dritten Jahre der 103ten Olympiade zu verstehen seien [4]). Die Zeit der Schüler des Pamphilos steht hiermit wenigstens im Allgemeinen im Einklang, wenn freilich auch über diese, selbst über Apelles in Hinsicht auf den Beginn seiner Thätigkeit, die Angaben nicht so bestimmt lauten, dass dadurch im Einzelnen auf den Lehrer zurückzuschliessen erlaubt wäre.

Auch über seine Werke haben wir nur eine kurze Nachricht bei Plinius [5]): Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate. Was wir unter cognatio zu verstehen haben, ist schwer auszumachen. Plinius [6]) führt noch einmal eine „cognatio nobilium" als ein Gemälde des Timomachos an. Der lateinische Ausdruck scheint dem griechischen *συγγενικὸν* zu entsprechen, wenn auch Plinius [7]) denselben einmal durch frequentia übersetzt: Athenion pinxit . . . Athenis frequentiam, quam vocavere syngenicon [8]). Endlich dürfen wir noch zur Vergleichung aus Plinius [9]) anführen, dass „Coenus stemmata" malte [10]), womit sich die Notiz bei Plutarch [11]) über ein Gemälde des Ismenias verbinden lässt, in dem die Familie des Redners Lykurg in ihrer Geschlechtsfolge (*ἡ καταγωγὴ τοῦ γένους*) dargestellt war. Hiernach müssen wir allerdings zugeben, dass die „cognatio" des Pamphilos ein Familienbild irgend einer Art gewesen sein könne. Betrachte ich jedoch, wie in den Worten et proelium . . . . ac victoria gewiss nur ein einziges Gemälde bezeichnet ist, so kann ich mich des Verdachtes nicht erwehren, dass auch cognatio auf dasselbe zu beziehen sei, der Ausdruck selbst aber auf einem Verderbnisse des Textes

---

1) Griech. Trag. S. 710. 2) Plin. 35, 76. 3) Amalthea III, S. 116. 4) hist. gr. VII, 2, § 11, 19, 22. 5) a. a. O. 6) 35, 136. 7) 35, 134. 8) vgl. § 143: Oenias syngenicon. 9) 35, 139. 10) Im eigenthümlich römischen Sprachgebrauche erscheinen nicht sowohl die Familienbilder selbst, als der eigentliche Stammbaum, der genealogische Apparat, durch welchen solche Bilder unter einander verknüpft wurden, durch stemmata bezeichnet worden zu sein: Plin. 35, 6; Seneca de benef. III, 28; Lamprid. Alex. Sev. c. 27; vgl. R. Roch. peint. ant. inéd. p. 343. 11) Vitae X Oratt. p. 843 F.

oder einem Missverständnisse beruhe, durch welches er an die Stelle eines Begriffes, wie „Zusammenstoss, Angriff“ getreten sei. — Das zweite Werk des Pamphilos: Odysseus auf dem Nachen oder Schiffe (in rate), bezeichnet Plinius zu allgemein, als dass sich über die Darstellung eine Vermuthung äussern 134 liesse. — Sonst wissen wir nur noch aus Plutarch[1]), dass Arat bei seinen Kunstkäufen für Ptolemaeos sein Augenmerk besonders auf Gemälde des Pamphilos und Melanthios richtete, die jedoch nicht näher beschrieben werden. Um so wichtiger sind uns die Nachrichten des Plinius[2]) über die Bedeutung des Künstlers im Allgemeinen: „Pamphilos war Makedonier von Geburt, aber in der Malerei zuerst in allen Wissenschaften gebildet, vornehmlich in der Mathematik und Geometrie, ohne welche er die Möglichkeit einer vollendeten Durchbildung der Kunst leugnete. Er lehrte niemand um einen geringeren Preis, als ein Talent, nemlich jährlich 500 Denare [was in zwölf Jahren ein Talent beträgt], welchen Preis ihm Apelles und Melanthios bezahlten. Durch sein Ansehen geschah es, zuerst in Sikyon, dann im ganzen Griechenlande, dass die freien Knaben vor allen in der Graphik, d. i. in der Malerei [oder richtiger: Zeichnung] auf Buxbaum unterwiesen wurden und dass diese Kunst unter den freien Künsten ersten Ranges ihre Stelle erhielt. Zwar war sie immer so in Ehren, dass Freie sie übten; bald aber so, dass es Leute aus geehrterem Stande (honesti) thaten, und für immer untersagt ward, dass Sklaven in ihr unterwiesen würden. Deshalb haben weder in dieser Kunst, noch in der Toreutik Werke von irgend einem, der im Verhältniss der Knechtschaft gestanden, Ruf erlangt.“ —

An diese Nachricht reihen wir zunächst noch eine Glosse des Suidas: *Πάμφιλος, Ἀμφιπολίτης, ἢ Σικυώνιος, ἢ Νικοπολίτης, φιλόσοφος, ὁ ἐπικληθεὶς φιλοπράγματος, εἰκόνας κατὰ στοιχεῖον, τέχνην γραμματικὴν, περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων, γεωργικὰ βιβλία γ'.* Dati[3]), der diese Stelle zuerst berücksichtigt hat, wagt nicht zu entscheiden, ob dieser Pamphilos mit dem Maler identisch ist; und allerdings scheinen Schriften über Grammatik und Landbau von der Beschäftigung mit der Malerei weit abzuliegen, weshalb auch Bernhardy[4]) die von Suidas angeführten Schriften zwischen dem Maler und einem sonst noch einige Male erwähnten platonischen Philosophen theilen will. Dennoch fragt es sich, ob wir Suidas anklagen sollen, Ungehöriges vermischt zu 135 haben. Der Philosoph mit dem Beinamen *φιλοπράγματος* und der Maler omnibus litteris eruditus entsprechen sich so gut, dass wir uns nicht wundern dürften, wenn irgendwo gesagt wäre, der Philosoph habe gemalt, und anderwärts, der Maler habe philosophirt. Wenn ferner Epikur in seinen ersten Jünglingsjahren ein Zuhörer des Pamphilos war, so liesse sich darauf die Vermuthung bauen, dass dieser in seinem höheren Alter vielleicht wegen Abnahme der sinnlichen Kräfte sich ganz von der Malerei ab und zu rein theoretischen und philosophischen Studien gewendet habe. Endlich aber scheint auch Cicero[5]) Maler und Philosophen für eine Person zu halten, wenn er die Rhetorik des Pamphilos spöttisch mit Bilderchen für Kinder zum Spielwerk gemalt vergleicht: Pamphilumque nescio quem sinamus in infulis tantam rem (die Rhetorik) tamquam

---

1) Arat. 12. 2) 35, 76. 3) vite de' pittori p. 105. 4) zu Suidas l. l. 5) de or. III, 21.

pueriles delicias aliquas depingere. Wie dem aber auch sei, so legt immerhin schon Plinius für die ausgebreitete Gelehrsamkeit des Künstlers ein hinlänglich gewichtiges Zeugniss ab.

Wenden wir uns nun zur Würdigung der bisher angeführten Nachrichten, so müssen uns dieselben schon bei flüchtiger Betrachtung einen wesentlich andern Eindruck machen, als alles, was wir über die im vorigen Abschnitte behandelten kleinasiatischen Künstler erfuhren: wir hören nichts von technischen Kunststücken oder von geistreichen Einfällen, wie sie namentlich bei der grossen Menge ungebildeter Beschauer sich Beifall zu erwerben pflegen. Auffällig ist ferner, dass bei einem sonst so hochgepriesenen Meister nur eine äusserst geringe Zahl von Werken namhaft gemacht wird, wenn es auch wieder ein günstiges Vorurtheil erwecken muss, dass sich darunter ein Schlachtbild befindet, also wieder einmal ein historisches Bild im strengen Sinne. Auch dass seine Werke durch Vorzüge nach einer Seite hin, sei es in der Zeichnung, der Farbe, im Helldunkel u. a. besonders geglänzt hätten, wird nicht gesagt. Genug, es ist nicht sowohl das künstlerische Vermögen, das Können, als das künstlerische Wissen, worauf bei Pamphilos der Nachdruck gelegt wird. Um aber seine 136 auf dieser Eigenschaft beruhende Bedeutung richtig zu würdigen, werden wir uns die verschiedenen Kräfte des Geistes vergegenwärtigen müssen, welche beim Schaffen und Vollenden eines Kunstwerks thätig sind. Ich thue dies mit den Worten Rumohrs[1]: „Durch zween, wohl in einander greifende, doch unterscheidbare und unterscheidenswerthe Beziehungen seiner Geistesfähigkeit gelangt der Künstler in den Besitz einer so klaren, so durchgebildeten und reichen Anschauung der Naturformen, als er jedesmal bedarf, um diejenigen Kunstaufgaben, welche theils aus seiner inneren Bestimmung, theils aus seiner äussern Stellung hervorgehen, deutlich und gemuthend darzustellen. Die erste besteht in gründlicher Erforschung der Gesetze, eines Theils der Gestalten, andern Theils der Erscheinung solcher Formen der Natur, welche aus inneren Gründen und durch äussere Veranlassungen dem Künstler näher liegen, als andere. Die Forschungen dieser Art zerfallen in anatomische und optisch-perspectivische. — Die zweite besteht in Beobachtung gemuthender und bedeutsamer Züge, Lagen und Bewegungen der Gestalt; und diese erheischt, um fruchtbar und ergiebig zu sein, nicht so sehr sonst empfehlenswerthe Ausdauer und Gründlichkeit des Fleisses, als vornehmlich die leidenschaftlichste Hingebung in den sinnlich-geistigen Genuss des Schauens.“

Es ist nun klar, dass bei einem Ueberwiegen der letztern Richtung das Verhältniss des Künstlers zu der ihm gegenüberstehenden Natur und der Welt der Erscheinungen ein durchaus unmittelbares sein wird. Er nimmt die von aussen erhaltenen Eindrücke, so weit sie als für die Kunst tauglich auf ihn einwirken, unmittelbar in sich auf, um sie eben so unmittelbar wieder in das Kunstwerk zu übertragen. Hier ist also alles bedingt durch die Lebendigkeit, Fülle, Klarheit und Schärfe der Anschauung und Auffassung. Bei dem Vorwiegen einer mehr reflectirenden Thätigkeit muss zwar der Künstler von derselben Grundlage, von einfacher Beobachtung der Erscheinungen in der Natur

---

[1]) Ital. Forsch. I, 64 fg.

ausgehen. Allein er prägt dieselben nicht als anschauliche Bilder seiner Phantasie ein, sondern beobachtet sie mit dem Verstande, um die allgemeinen Gesetze zu erkennen, auf welchen sie beruhen. Er will sich der Gründe derselben 137 bewusst werden, um wo er sie in der Kunst zu reproduciren hat, nicht der Laune seiner subjectiven Phantasie oder dem Zufalle einer glücklichen Beobachtung unterworfen, sondern im Stande zu sein, sie auch bei minder lebhafter Erregung der Phantasie ganz objectiv als etwas durch Ursache und Wirkung bedingtes in jedem Augenblicke durch rationelles Denken sich wieder zu vergegenwärtigen.

Die beiden hier betrachteten Richtungen der künstlerischen Geistesthätigkeit werden sich freilich in der Wirklichkeit nie in strenger Scheidung und Vereinzelung finden. Wollen wir aber nach dem Ueberwiegen der einen oder der anderen eine Eintheilung versuchen, so dürfen wir ohne Zögern aussprechen, dass die Kleinasiaten, Zeuxis und Parrhasios, der ersten, mehr auf unmittelbarer Anschauung fussenden, Pamphilos dagegen der mehr reflectirenden Richtung angehört. Seine Bedeutung lässt sich nach dem Vorgange Quintilians[1]) in einem einzigen, freilich vielsagenden Worte, nemlich ratio, zusammenfassen, in der Zurückführung der Kunstübung auf wissenschaftliche, durch die ratio, bewusstes, vernunftgemässes Denken bestimmte Grundlagen. Hierauf den grössten Nachdruck zu legen, dürfen wir um so weniger Anstand nehmen, als uns der Künstler selbst hierin vorangegangen ist, wenn er behauptet, dass ohne die vorzugsweise sogenannten exacten Wissenschaften, Arithmetik und Geometrie, eine vollendete Durchbildung der Kunst unmöglich sei.

Ueber den Werth dieser ganzen Richtung lässt sich freilich je nach den verschiedenen Standpunkten auch verschieden urtheilen. Man kann den Satz aufstellen, die Kunst sei ja keine Wissenschaft, und alle theoretischen Studien können höchstens zur Correctheit, wenn auch im weitesten Sinne führen; sie seien daher schliesslich weniger von positiver, als von negativer Bedeutung, weniger ein Förderungsmittel, als ein Präservativ gegen Ausartung. Wir können dies zugeben; aber selbst wenn wir ein Recht hätten, an der künstlerischen Befähigung des Pamphilos nach andern Richtungen hin zu zweifeln, so würde doch sein Verdienst namentlich im Hinblicke auf den Zusammenhang der historischen Entwickelung noch immer bedeutsam genug erscheinen. Erinnern wir 138 uns nur des Zustandes der Kunst, wie sie sich durch Zeuxis und Parrhasios ausgebildet hatte, so konnten wir trotz der glänzenden Erfolge derselben uns nicht verhehlen, dass in ihren Bestrebungen bereits zahlreiche Keime der Ausartung enthalten waren. Wie überhaupt, und namentlich in Kleinasien, die alte Strenge in Leben und Sitte damals schon gelockert war, so vermissen wir auch in der Malerei den sittlichen Ernst und die geistige Tiefe der Auffassung, welche der älteren Kunst eigen waren. Namentlich spricht sich in den alles geistigen Gehaltes baaren Kunststücken, durch welche einer den andern zu überbieten trachtet, deutlich aus, wie die höheren geistigen Forderungen immer mehr dem Scheine, dem Reiz der Sinne geopfert wurden. Dass unter solchen Verhältnissen der Verfall nicht sofort klar und sichtbar an das Licht trat, hatte

[1]) XII, 10.

gewiss nur in der sonstigen persönlichen Bedeutung und Befähigung jener Künstler seinen Grund. Aber die Eigenschaften, worauf ihre Vorzüge beruhten, die Feinheit des Blickes, die Schärfe der Beobachtung, die Leichtigkeit der Auffassung, so sehr sie auch einer Ausbildung fähig, ja bedürftig scheinen mögen, sind doch mehr ein freies Geschenk der Natur, als eine auf strengem Studium beruhende Tüchtigkeit; und der Versuch, ohne diese Begabung die Erfolge der Meister zu erzielen, wird daher auf Seite der Nachahmer nothwendig zur Oberflächlichkeit, die in Aeusserlichkeiten schon das Wesen erkannt zu haben glaubt, oder zu Uebertreibungen führen, welche gerade das eigenthümliche, auf feiner Begrenzung beruhende Verdienst des Vorbildes durchaus aufheben. Wir dürfen hieraus den Schluss ziehen, dass es nicht eine zufällige Lücke in unserer Ueberlieferung ist, wenn wir nirgends erfahren, dass Schüler des Zeuxis oder Parrhasios zu Ruhm und Ansehen gelangt seien: denn eben das, was die Meister auszeichnete, war nicht lehrbar, und ihr Einfluss konnte daher nur ein mittelbarer oder bedingter sein.

Indem wir hier diese Verhältnisse bestimmter ins Auge fassen, wird die Bedeutung des Pamphilos nur in ein um so helleres Licht treten. Seine Stellung erscheint jetzt wie durch den Gegensatz hervorgerufen, als die Wirkung 139 einer heilsamen Reaction. Denn es bedurfte vor Allem weniger der glänzenden Beispiele, als eines Mittels, der Entwickelung jener verderblichen Keime Einhalt zu thun. Ein solches konnte aber einzig in der systematischen Begründung desjenigen Theiles der Kunstübung gefunden werden, der auf einem durch rationelles Denken gefundenen Wissen beruht. Denn nur dieses ist von der speciellen künstlerischen Befähigung des Einzelnen unabhängig und lässt sich als Kunstlehre in weiteren Kreisen verbreiten, um die an sich freilich höhere Thätigkeit des künstlerischen Schaffens zu läutern und zu regeln. Wir mögen daher den Werth der eigenen Schöpfungen des Pamphilos hoch oder gering anschlagen, durch die Begründung einer wissenschaftlichen Kunstlehre gewinnt er einen Einfluss, der sich sogar über das Gebiet der Malerei in deren fernerer Entwickelung hinaus auf die allgemeinen Bildungsverhältnisse Griechenlands erstreckt. Denn selbst zur Wissenschaft erhoben ward die Malerei auch wieder ein Bildungsmittel, und dieser Eigenschaft verdankt sie ihre Aufnahme unter die eines Freien würdigen und bei der Erziehung nicht zu vernachlässigenden Künste, die durch Pamphilos zuerst in Sikyon, dann auch im übrigen Griechenland bewirkt wurde. Wichtiger für unsern Zweck ist jedoch seine Stellung im Kreise seiner Kunstgenossen. Um uns aber dieselbe deutlich zu machen, kann wohl nichts geeigneter sein, als eine Vergleichung des Pamphilos mit Polyklet; ja es erscheint sogar nothwendig, auf diesen als sein bestimmendes Vorbild und Muster zurückzugehen. Denn unmöglich ist es ein blosser Zufall, wenn der eine auf dem Gebiete der Malerei ganz dieselben Principien und durchaus mit demselben Erfolge durchführt, welche der andere auf dem Gebiete der Plastik bereits zur Geltung gebracht hatte, um so weniger, als beide, sei es durch Geburt, sei es durch ihre ganze Bildung, einem und demselben Mittelpunkte der Kunstübung, nemlich Sikyon, angehören. Damals aber, als Pamphilos dort seine Ausbildung erhielt, erscheint der Einfluss des Polyklet in der Bildhauerschule von Sikyon und Argos als ein so mächtiger und durchaus ausschliesslicher, dass

unmöglich die übrigen Gebiete der Kunst davon unberührt bleiben konnten, sondern seine allgemeinen Grundanschauungen fast mit Nothwendigkeit auf dieselben übergehen mussten. Seine Eigenthümlichkeit aber vermochten wir nicht sowohl in einer kühnen Genialität zu finden, als in dem Streben nach allseitiger vollendeter Durchbildung, wie sie nur das Resultat gründlicher, mit dem klaren Bewusstsein ihres Zweckes unternommener Studien sein konnte. Dadurch ward er der erste, welcher seiner Kunst eine theoretische Grundlage zu geben versuchte und in seinem Kanon mit dem vollsten Erfolge gab. Die Feststellung möglichst allgemein gültiger Proportionen des menschlichen Körpers, welche ihm verdankt wurde, beruhte aber auf der Untersuchung von Raum- und Zahlenverhältnissen; und wenn daher Pamphilos das Studium der Arithmetik und Geometrie als unentbehrlich für den Maler hinstellt, so ist er im Princip durchaus nur der Nachfolger des Polyklet. 140

Dennoch aber bleibt ihm immer noch ein bedeutendes selbständiges Verdienst, indem bei der Uebertragung eines bereits in einer Kunstgattung zur Anwendung gekommenen Princips auf ein davon verschiedenes Gebiet sich auch nothwendig andere Anforderungen geltend machen, deren Befriedigung zum Theil auf durchaus neuen Gesichtspunkten beruht. Es genügt, einfach auf den Gegensatz zwischen plastischer und malerischer Darstellung hinzuweisen, um anzudeuten, wie Pamphilos, wenngleich von Polyklet angeregt und von durchaus verwandten geistigen Grundanschauungen ausgehend, doch in der Ausbildung und Anwendung seiner Theorien von seinem Vorbilde unabhängig sein konnte, ja in vielen Beziehungen sein musste. Wie dem auch sei, immer bleibt die Stellung des Pamphilos in der Malerei der des Polyklet in der Plastik durchaus analog. Wie es das Verdienst des letztern war, die höchste Reinheit der Form erstrebt und deren Besitz der Plastik auf lange Zeit gesichert zu haben, so gebührt dem Pamphilos derselbe Ruhm für die Malerei. Es ist äusserst bezeichnend, wenn Plutarch[1]) von dem Ruhme der sikyonischen χρηστογραφία spricht, der tüchtigen, soliden Malerei, in welcher allein das Schöne unverdorben zu finden sei. Denn eben darin, nicht blos selbst Tüchtiges hervorgebracht, sondern auch andern die Mittel dargeboten zu haben, Aehnliches zu leisten, die reine Schönheit zu erhalten und zu bewahren, darin müssen wir das höchste und das bleibendste Verdienst des Pamphilos erkennen. Dies wurde aber nur möglich durch eine mit grösstem Eifer gepflegte Lehrthätigkeit. Zwar ist uns nicht eine so grosse Zahl seiner Schüler bekannt geworden wie bei Polyklet, aber der Ruhm, der sich an die Namen des Melanthios, Pausias und Apelles knüpft, wiegt die grössere Zahl vollkommen auf; und namentlich dass Apelles nicht etwa mehr als Anfänger, sondern um seine künstlerische Bildung zu vollenden, sich von Kleinasien aus in die Schule des Pamphilos begab, bietet uns für die Vortrefflichkeit derselben das vollgültigste Zeugniss. 141

Ueber den Umfang und die Methode seines Unterrichts fehlen uns freilich alle eingehenden Nachrichten. Denn, was wir aus des Plinius Angabe über den von ihm verlangten Lohn eines Talents, resp. 500 Denare für jedes Jahr, folgern zu müssen scheinen, dass er zwölf Jahre zur Bildung eines Schülers

[1]) Arat. 13.

für nöthig erachtete, giebt uns nur einen Begriff von der Gründlichkeit des Lehrers im Allgemeinen. Nicht mehr ergiebt sich uns aus der Nachricht von dem Unterricht im Zeichnen, wie er durch den Einfluss des Pamphilos unter die Gegenstände der Erziehung aufgenommen wurde. Denn dass er bei seinen eigenen Schülern die Grundlage bildete, versteht sich eigentlich von selbst, indem die durch praktische Uebung erlangte Sicherheit die Vorbedingung für die Durchführung jedweder künstlerischen Aufgabe ist. Wenn es ferner heisst, er habe als einer der ersten enkaustisch gemalt und auch den Pausias in dieser Gattung der Malerei unterwiesen [1]), so folgt daraus ebenfalls nur, dass er auch das rein Technische in den Kreis seiner Studien, wie seiner Lehre gezogen habe. Von seinen Schriften sind uns nicht einmal Bruchstücke erhalten.

So bleibt uns eigentlich als das gewichtigste Zeugniss für die Vortrefflichkeit seiner Lehre immer nur der Erfolg seiner Schüler. Wie wir aber denselben immer schon im Auge hatten, wenn wir dem Pamphilos eine der ersten Stellen in der Entwickelungsgeschichte der Malerei anwiesen, so wird es uns 142 vielleicht später möglich werden, auch im Einzelnen auf gewisse Eigenthümlichkeiten des Meisters aus den besonderen Verdiensten der Schüler zurückzuschliessen, namentlich da, wo diese als ein Ausfluss seiner allgemeinen hinlänglich scharf hervortretenden Grundrichtung erscheinen.

Melanthios.

Melanthios, oder, wie Plutarch [2]) ihn nennt, Melanthos, scheint seinem Lehrer Pamphilos unter allen Schülern am nächsten verwandt gewesen zu sein. Denn Quintilian [3]) ertheilt beiden gemeinsam das oben gewürdigte Lob der ratio, einer auf wissenschaftlichen Grundlagen beruhenden Kunstübung. Wie sein Meister schrieb er auch über die Kunst: Plinius führt ihn unter den Quellen des 35sten Buches an; und es ist sehr wahrscheinlich, was Marini vermuthet, dass unter den Schriftstellern über Symmetrie bei Vitruv [4]) sein Name an die Stelle des gänzlich unbekannten Melampus zu setzen ist; um so mehr als die Studien über Symmetrie in der sikyonischen Kunst ganz besonders heimisch sein mussten. Diogenes Laertius theilt uns sogar ein Urtheil aus diesen Schriften mit [4]): *φησὶ γὰρ δεῖν αὐθάδειάν τινα καὶ σκληρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτρέχειν.* Wenn dieses dahin lautet, dass am Kunstwerke eine gewisse Keckheit und Schärfe wahrnehmbar sein solle, so wissen wir freilich nicht, ob hier mehr vom Entwurfe oder von der Durchführung die Rede ist. Doch scheint der Vergleich mit dem freien und offenen, weder ängstlichen noch abgeschliffenen Benehmen eines Mannes, wie er sich aus dem Zusammenhange der Stelle ergiebt, eine nicht zu streng wörtliche Deutung der obigen Ausdrücke zu erheischen. Auch begreift es sich bei einem Künstler, welcher auf die gründlichste Durchbildung den Nachdruck legt, wie er mit eben solcher Sorge wacht, dass nicht übertriebene Rücksichten darauf dem Werke die Frische rauben, dass nicht ewiges Bessern und Feilen eine zu grosse Glätte und in Folge derselben Weichheit oder Mattigkeit erzeugen. Unter solchem Gesichtspunkte gewinnt der Ausspruch

---

1) Plin. 35, 123. 2) Arat. 12—13. 3) XII, 10. 4) VII, praef. § 14. 5) IV, § 18.

des Melanthios eine nicht gering anzuschlagende Bedeutung, insofern er uns zeigt, dass die Rücksichten auf wissenschaftliche Durchbildung bei diesem Meister 143 nicht zu einer Vernachlässigung der rein künstlerischen Forderungen führten, sondern dass die ratio auch in dieser Beziehung sich als bewährte Führerin offenbarte.

Ganz besonders gross muss aber sein Verdienst in der Anordnung (dispositio) gewesen sein, da hierin selbst Apelles von ihm übertroffen zu werden bekannte[1]. Auch dieses Lob steht mit allem, was wir über die Bildung des Melanthios wie seines Lehrers wissen, im besten Einklange. Die Vorzüge der Farbe bei Zeuxis, die Feinheiten des Parrhasios, ja selbst die Grazie des Apelles setzen das Verdienst einer kunstmässigen Anordnung noch nicht mit Nothwendigkeit voraus; ja die Erfahrung lehrt, dass sie unter ähnlichen Verhältnissen öfters gemangelt hat. Sie beruht in ihren ersten und hauptsächlichsten Gliederungen auf den Principien des Gleichgewichts; und indem sie deshalb einen ausgebildeten Sinn für die Verhältnisse räumlicher Grössen voraussetzt, werden wir uns nicht wundern dürfen, sie gerade bei einem Künstler derjenigen Schule in höchster Vollendung zu finden, welche auf eine mathematische Bildung den nachdrücklichsten Werth legte.

Die nahe Verwandtschaft des Schülers mit dem Lehrer scheint sich endlich noch durch die Stellung des ersteren im Zusammenhange der Schule auszusprechen, wie sie in einer Nachricht des Plutarch[2] erscheint. Denn während bei Plinius Apelles ein Schüler des Pamphilos genannt wird, ist dort zuerst von beiden Repräsentanten dieser Schule, Pamphilos und Melanthios, die Rede; und gleich darauf heisst es von einem Gemälde: es sei von Melanthios und seinen Schülern (*ὑπὸ πάντων τῶν περὶ τὸν Μέλανθον*) gemalt worden und auch Apelles habe daran Hand angelegt. Alle diese Angaben vereinigen sich auf das Beste durch die Annahme, dass Melanthios zuerst Schüler, dann Genosse und schliesslich der Nachfolger des Pamphilos gewesen sei.

Von seinen Werken, deren mehrere durch Arat in den Besitz der Ptolemaeer gelangten[3], kennen wir nur ein einziges, das eben erwähnte Schulbild: Aristratos, Tyrann von Sikyon zur Zeit des Philipp von Makedonien[4], stehend 144 neben dem Wagen der Siegesgöttin. Bei der Zerstörung der übrigen Tyrannenbilder durch Arat drohte diesem ein gleiches Geschick, doch ward dasselbe wenigstens zum Theil durch den Maler Nealkes abgewendet, der sich nur dazu verstehen musste, die Figur des Aristratos auszulöschen. An ihrer Stelle *φοίνικα μόνον ἐνέγραψεν, ἄλλο δὲ οὐδὲν ἐτόλμησε παραβαλεῖν.* Man wollte dies übersetzen: er habe eine Palme an die Stelle der Figur gemalt. Aber was soll dann der Zusatz bedeuten: er habe nicht gewagt, etwas anderes hinzuzufügen? Sicherlich that er nichts, als dass er die Figur mit rother Farbe überstrich und also gar keinen künstlerischen Ersatz für dieselbe hinzufügte. Die Füsse des Aristratos soll man noch später hinter dem Wagen haben bemerken können. Ueber die Angabe des Plinius[5], dass er, wie Apelles, Aetion, Nikomachos, nur mit vier Farben gemalt habe, wird unter Apelles gesprochen werden.

---

[1] Plin. 35, 80. Dass der Name des Melanthios mit Recht an die Stelle des unbekannten Amphion gesetzt ist, steht jetzt durch den Cod. Bamb. fest. [2] Arat. 13. [3] Plut. Arat. 12. [4] Demosth. de coron. § 48 u. 295. [5] 35, 50.

Pausias.

Pausias erscheint unter den Schülern des Pamphilos als derjenige, welcher von den theoretischen Studien und Forschungen seines Lehrers die umfassendsten praktischen Anwendungen zu machen verstand. Hören wir darüber vor Allem den ausführlichen Bericht des Plinius [1]:

„Auch Pamphilos, des Apelles Lehrer, soll die Enkaustik nicht allein selbst ausgeübt, sondern auch darin den Pausias von Sikyon unterwiesen haben, welcher zuerst in dieser Gattung Ruhm erwarb. Dieser war der Sohn des [uns sonst gänzlich unbekannten] Bryetes und anfänglich auch dessen Schüler. Er malte auch mit dem Pinsel Wandgemälde zu Thespiae, als die früher von Polygnot gemalten wiederhergestellt wurden; doch urtheilte man, dass der Vergleich sehr zu seinem Nachtheil ausfalle, weil er sich in einer ihm nicht eigenthümlichen Gattung der Malerei in den Wettstreit eingelassen. Er war auch der erste, der anfing, Decken (lacunaria) zu malen, während es vor ihm nicht Sitte war, Gewölbe (camaras) in dieser Weise zu schmücken. Er malte kleine
145 Bildchen und besonders Kinder. Dies deuteten seine Nebenbuhler dahin, dass er es thue, weil diese Art der Malerei (nemlich die Enkaustik) langsam von Statten gehe. Um sich daher auch den Ruf der Schnelligkeit zu erwerben, vollendete er in einem Tage ein Bildchen, einen Knaben darstellend, das deshalb den Namen Hemeresios, das Eintagsbild, erhielt. In seiner Jugend liebte er seine Landsmännin Glykera, eine Kränzebinderin; und indem er im Wetteifer sie nachahmte, brachte er diesen Kunstzweig zur reichsten Mannigfaltigkeit in Zusammenstellung der Blumen. Schliesslich malte er sie selbst mit einem Kranze sitzend, und dieses, eines seiner berühmtesten Gemälde, ward Stephanoplokos, die Kränzewinderin, genannt, von andern Stephanopolis, die Kränzeverkäuferin, weil Glykera durch den Verkauf von Kränzen sich in ihrer Armuth unterhalten hatte. Ein Exemplar dieses Gemäldes, welches man apographon nennt (vielleicht wegen des hohen Preises nicht eine blosse Copie, sondern eine Wiederholung von der Hand des Künstlers), kaufte L. Lucullus für zwei Talente an den Dionysien zu Athen. Pausias malte aber auch grosse Gemälde, wie das im Porticus des Pompeius aufgestellte Stieropfer. Dieses Gemälde (oder: diese Art zu componieren) erfand er zuerst; nachher haben viele sie nachgeahmt, keiner erreicht. Vor allem, indem er wollte, dass sich die Länge des Stieres zeige, malte er ihn von vorn, nicht von der Seite; und doch erkennt man hinlänglich seine Ausdehnung. Während man sonst ferner, was hervortretend erscheinen soll, mit leichter Farbe anzulegen und mit dunkler zu decken pflegt, machte er den ganzen Stier von schwarzer Farbe und gab dem Körper Schatten aus sich selbst; und doch liess die Vortrefflichkeit der Kunst auf der Fläche alles hervortretend und in der gebrochenen Verkürzung zusammenhängend erscheinen. Auch er lebte zu Sikyon, und lange war dies das Vaterland der Malerei; alle öffentlichen wegen der Staatsschuld zum Verkauf gebrachten Gemälde versetzte die Aedilität des Scaurus von dort nach Rom."

Ausser dieser höchst bedeutenden, aber der Erklärung vielfach bedürftigen

---

[1] 35, 123—127.

Stelle verdient hier zunächst nur eine Nachricht des Pausanias[1]) Berücksichtigung:

„Nahe bei dem Tempel des Asklepios zu Epidauros ist ein sehenswerthes rundes Gebäude, Tholos, die Kuppel genannt; darin von Pausias Hand gemalt Eros, wie er Pfeile und Bogen weggeworfen und statt ihrer die Leier ergriffen hat. Daselbst befindet sich auch ein Bild der Methe, ebenfalls ein Werk des Pausias, wie sie aus einer gläsernen Schale trinkt. Man kann aber auch in dem Bilde erkennen, dass die Schale von Glas ist, und durch sie hindurch das Gesicht des Weibes.“ 146

Aus diesen verschiedenartigen Nachrichten wähle ich zunächst eine Notiz aus: dass Pausias zuerst Decken gemalt habe, und zwar gewölbte Decken. Denn auf diesen Zusatz müssen wir den Nachdruck legen, da ein gewöhnliches Gemälde auf eine flache Decke anstatt auf eine Wand gemalt keine besondere Erwähnung verdienen würde. Dagegen bietet die Zeichnung auf der gebogenen oder gewölbten Fläche eine Menge von Schwierigkeiten besonderer Art dar. Die Richtigkeit der Zeichnung überhaupt beruht darauf, dass jeder Punkt in einem Bilde für den Beschauer in dasselbe Verhältniss zur Horizontlinie und der den Augenpunkt schneidenden Verticale gesetzt werde, in welchem er dem Auge in der Natur erscheint. Dieses zu erreichen ist nun auf der ebenen Fläche der Wand oder Tafel deshalb leichter, weil die beiden Grundlinien, Horizont und Verticale, in die Ebene des Bildes fallen und daher das Verhältniss jedes Punktes zu diesen dasselbe bleibt, wie es in der Natur auf unser Auge wirkt. Ganz anders verhält sich dies bei der Fläche eines Gewölbes. Hier liegen die Grundlinien zum Theil ausserhalb der Fläche; und in Folge dessen müssen alle in derselben darzustellenden Punkte aus ihrem natürlichen Verhältnisse zu jenen Linien in ein rein constructives übergehen. Hier tritt also der Künstler auf ein Gebiet, auf welchem die blosse Beobachtung der Natur und ihrer Formen nicht mehr ausreicht, sondern eine bestimmte Kenntniss optischer Gesetze erheischt wird. Eine Analogie können uns schon die Bilder mancher Vasen gewähren, bei welchen die auf einer starken Biegung ihres Körpers aufgetragenen Figuren in genauer Durchzeichnung ausser aller Proportion zu erscheinen pflegen, während sie auf der Vase selbst einen durchaus correcten Eindruck machen. Hier genügt übrigens, um das Richtige zu treffen, schon ein gewisser durch die blosse Uebung erworbener Takt, während dem Maler einer Decke aus doppeltem Grunde eine bestimmte Kenntniss nothwendig ist: zuerst wegen der Grösse, welche sich nicht mit dem ungefähren Gesammteindruck des Ganzen und dem geringen Detail eines Vasenbildes begnügen darf, sondern verlangt, dass alle einzelnen Theile zu einander in das richtige Verhältniss gesetzt werden. Noch wichtiger aber ist die Verschiedenheit des Standpunktes, welchen der Künstler während der Arbeit und der Beschauer nach der Vollendung einnimmt. Bei dem Vasenbilde ist er für beide derselbe; bei dem Deckenbilde muss fast alles, was vom Standpunkte des einen correct erscheint, von dem des andern den Eindruck der Incorrectheit machen, gerade wie von den beiden Statuen des Alkamenes und Phidias erzählt wird, dass die eine durch eine hohe Aufstellung 147

[1]) II, 273.

von ihrer Schönheit einbüsste, während die andere dadurch erst ihre volle Wirkung hervorbrachte.

Wir wollen dem Verdienste des Pausias in der Lösung der hier angedeuteten Probleme möglichst enge Grenzen ziehen, und keineswegs behaupten, dass er etwa Bilder aus einem andern als dem natürlichen Augenpunkte, welcher dem Auge des Beschauers gerade gegenüber in dem natürlichen Horizonte liegt, künstlich konstruirt habe, wie man dies bei den Gemälden von Gewölben und Kuppeln in der neuern Kunst namentlich in den Zeiten des Verfalls häufig gethan. Wir wollen ihm nur das Vermögen zuerkennen, eine Composition auf eine gewölbte Fläche so zu übertragen, dass dadurch das natürliche Verhältniss der einzelnen Theile nicht beeinträchtigt erscheine. Sollte man jedoch auch hiergegen noch Zweifel erheben und eine bewusste Anwendung optischer oder perspectivischer Gesetze in dieser Richtung als mit den uns erhaltenen Werken im Widerspruche stehend leugnen wollen, so vermögen wir noch auf anderem Wege darzuthun, dass die mathematischen Studien, wie sie schon von Pamphilos als die Grundlage der künstlerischen Bildung betrachtet wurden, durch Pausias eine weit grössere praktische Anwendung erhielten, als wir gemeinhin für die griechische Kunst anzunehmen pflegen. Er war nemlich auch ein 148 Meister in kunstmässigen Verkürzungen. Den Beweis dafür liefert sein Stieropfer, in welchem er den Stier von vorn, nicht von der Seite darstellte. Auch dafür wird man sich unter den erhaltenen Werken vergeblich nach zahlreichen Analogien und Belegen umsehen. Denn die Viergespanne z. B., wie sie sich auf Vasen alten Styls oder auf einem der selinuntischen Reliefs in der Vorderansicht gebildet finden, wird man nicht als Beispiele kunstmässiger Verkürzungen anführen wollen. Und doch spricht Plinius gerade von einer solchen mit vollster Bestimmtheit, wenn er hinzufügt, dass man trotz dieser Anordnung die Länge des Stieres vollkommen erkannt habe. Hier müssen wir es nun einem besonders günstigen Geschicke Dank wissen, dass es uns ein Werk bewahrt hat, welches dem Alterthum ohne Widerrede das Verdienst sichert, die Kunst der Verkürzungen gekannt zu haben. Dieses Werk ist das Mosaik der Alexanderschlacht aus Pompei: das Pferd in der Mitte der Composition, welches von hinten gesehen wird, bildet das gerade Gegenstück zum Stier des Pausias. Wie aber dadurch auf der einen Seite der Ruhm dieses Künstlers als desjenigen gesichert wird, der es vermöge seiner wissenschaftlichen Bildung zuerst verstanden, ein solches Problem zu lösen, so gewinnen wir auf der andern Seite für jenes Mosaik einen bestimmten Berührungspunkt mit der Entwickelungsgeschichte der griechischen Malerei, indem wir jetzt wenigstens nachzuweisen vermögen, wo und durch welche Mittel die Vorbedingungen für die Schöpfung dieses bis jetzt in der griechischen Malerei einzig dastehenden Werkes erfüllt waren. Ich will damit keineswegs behaupten, dass die Composition ein Werk der sikyonischen Schule sein müsse; wohl aber, dass so zu componiren erst möglich wurde, nachdem die Malerei von Sikyon aus ihre theoretische und wissenschaftliche Durchbildung erhalten hatte.

Doch wir kehren zu Pausias und seinem Stieropfer zurück, welches uns auch noch auf eine andere Eigenthümlichkeit des Künstlers hinweist, nemlich auf seine Art, die Farbe zu behandeln. Die Ausdrucksweise des Plinius ist

zwar gerade an dieser Stelle besonders dunkel, vielleicht weil er selbst von der besondern Art der Technik keinen hinlänglich deutlichen Begriff hatte. Machen wir uns diese klar, so werden uns wenigstens in der Hauptsache keine Schwierigkeiten bleiben. Das Abweichende im Verfahren des Pausias bestand zunächst 149 darin, dass er den Stier nicht mit einer hellen Farbe anlegte, sondern mit einer dunkeln, und zwar geradezu mit dem Schwarz des Schattens. Denn darauf glaube ich die Worte: umbraeque corpus ex ipsa dedit, deuten zu müssen: während andere in den lichten Grundton das Dunkle oder Schwarz des Schattens hineintrugen (condunt nigro), bildete dieses bei dem Stiere den Grundton, so dass der Schatten keine weitere Bezeichnung verlangte, sondern sich, so zu sagen, aus sich selbst darstellte. Das weitere dieses Verfahrens wird uns nun am besten deutlich werden, wenn wir uns fragen, wodurch es überhaupt veranlasst wurde. Ich glaube, durch nichts anderes, als durch die eigenthümliche Substanz des darzustellenden Gegenstandes. Das schwarze glänzende Haar am Felle des Stieres ist nicht ein Körper, an welchem sich die grössere oder geringere Stärke des einwirkenden Lichtes in regelmässigen Abstufungen zu zeigen vermag; vielmehr brechen sich die Strahlen daran; und wir erkennen daher weniger Licht und Schatten, als die tiefe dunkele Grundfarbe des Stoffes und Reflexe. Hieraus erklärt es sich also zuerst, weshalb dem Künstler das tiefe Schwarz als Localfarbe dienen musste, sodann aber auch, wie „in confracto solida omnia“, d. h. in der Verkürzung die einzelnen Theile des Körpers doch als ein zusammenhängendes Ganze erscheinen konnten. Der gemeinsame Grundton ward nemlich nicht durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten zerrissen, indem die Reflexe nicht eigentlich als eine Veränderung des Farbentones erschienen, sondern als ein über den Grundton hingehauchter Glanz (recht eigentlich splendor, alius hic quam lumen: Plin. 35, 29), der auch technisch als solcher besser durch Lasuren, als durch consistente Farben darzustellen ist. Dabei aber lässt sich durch eine richtige Behandlung dieses Glanzes eine vollständige Darstellung der Oberfläche eines Körpers nach ihren hervorragenden und zurücktretenden Theilen erreichen, so dass also nicht minder als „in confrecto solida omnia“ auch die einzelnen Theile „in aequo exstantia“ erschienen. Dem Laien möchte diese ganze Behandlungsweise am besten durch die Bemerkung anschaulich zu machen sein, dass sie dieselbe ist, welche auch jetzt noch zur Darstellung von Sammet- und Atlasstoffen angewendet wird. Dass sie aber der ganzen 150 Weise des Pausias nicht fremd war, dafür möchte ich eine weitere Bestätigung in dem finden, was Pausanias von der gläsernen Schale der Methe erzählt: dass man nemlich nicht nur den Stoff selbst, sondern durch das Glas auch das Gesicht der Methe erkenne. Wir haben zwar schon von den Trauben, nach welchen die Vögel flogen, von dem gemalten Vorhange, welcher einen Maler täuschte, erzählen hören und daraus abnehmen müssen, wie weit man im Stande war, Illusion hervorzubringen. Die Aufgabe, welche sich Pausias gestellt, war aber von den genannten doch wegen des darzustellenden Stoffes wesentlich verschieden, da dieser durchsichtig ist, und deshalb die Lichtstrahlen nicht in sich aufnimmt, sondern entweder durchlässt oder bricht. Auch hier hatte also Pausias nicht Licht und Schatten, sondern einen noch dazu farblosen Körper und die Reflexe und Glanzlichter in demselben, also ebenfalls wieder splendor darzu-

stellen; und dieses noch dazu gesondert von dem darunter erscheinenden Körper, dem Gesicht der Methe.

Uns werden freilich vom Standpunkte der heutigen Technik aus die hier erwähnten Erfolge des Pausias nicht mehr als etwas Ausserordentliches erscheinen. Pausias jedoch würde sie mit den bescheidenen Mitteln der Fresco- oder Temperamalerei schwerlich erreicht haben; ja es würde ihm wahrscheinlich der Gedanke fern geblieben sein, mit ihnen nach solchen Effecten zu streben. Dass er es that, erklärt sich dagegen einfach aus der Anwendung der Enkaustik, deren erster namhafter Vertreter er ist.

Ueber die Anfänge dieser Kunstgattung sind wir sehr mangelhaft unterrichtet. Die Hauptstelle darüber bei Plinius [1]) lautet so: „Wer es zuerst erdacht, mit Wachsfarben zu malen und die Malerei einzubrennen, ist nicht ausgemacht. Einige halten es für eine Erfindung des Aristides, die nachher von Praxiteles ausgebildet sei. Aber es gab um etwas ältere enkaustische Gemälde, wie von Polygnot, von Nikanor und Arkesilaos aus Paros; auch Elasippos schrieb auf 151 sein Bild der Aegina ἐνέκαεν: er brannte es ein, was er sicherlich nicht gethan hätte, wenn nicht die Enkaustik schon erfunden gewesen wäre." Hierauf folgt die Erwähnung des Pamphilos als des Lehrers des Pausias, der zuerst darin berühmt geworden sei, also doch für ihre höhere Ausbildung das Wesentlichste beigetragen haben wird. Worin freilich seine Verdienste bestanden, erfahren wir nicht; ja wir sind über das ganze technische Verfahren überhaupt noch keineswegs hinlänglich aufgeklärt. Denn wenn wir auch Welckers Erklärung [2]) als die begründetste annehmen, dass die mit Wachs in irgend einer auflösenden öligen Verbindung gemischten Farben mit dem Pinsel aufgetragen und vermittelst eines darüber geführten unten angeglühten Stäbchens in einander vertrieben und verschmolzen wurden, so kann uns dieses Resultat doch immer erst einen ungefähren Begriff von dieser Malerei gewähren. Näher auf die vielbestrittenen Fragen der Technik einzugehen, ist aber hier nicht der Ort. Wohl aber müssen wir nach dem Werthe fragen, welcher der Enkaustik in Hinsicht auf künstlerische Anwendung beizulegen ist. Hier scheint nun ziemliche Uebereinstimmung darüber zu herrschen, dass das Wachs als fettes Bindemittel den Farben eine grössere Tiefe und Klarheit geben musste, welche das Streben nach Illusion und malerischem Effect in Licht und Schatten weit mehr begünstigte, als die Temperafarben. Die Enkaustik näherte sich also in ihren Wirkungen der Oelmalerei, und es ist gar nicht unwahrscheinlich, was Wiegmann [3]) vermuthet, dass von ihrer Uebung sich gerade darum keine Spur erhalten habe, weil die letztere als eine in ihren Wirkungen durchaus verwandte, aber in ihrer Ausübung weit bequemere und vollkommenere Gattung sie gänzlich aus dem Gedächtniss der Maler verdrängt habe. Halten wir diese allgemeinen Sätze fest, so erklären sich uns die oben besprochenen Eigenthümlichkeiten des Pausias in der Behandlung der Farbe ohne Schwierigkeit. Denn eben die Natur der enkaustischen Farbe, die Möglichkeit, den Tönen durch das Einbrennen eine grössere oder geringere Stärke, Tiefe oder Durchsichtigkeit zu geben, musste den Künstler auffordern, sich Probleme zu stellen, die gerade mit Hülfe

---

[1]) 35, 122. [2]) Hall. Lit. Zeit. 1836, Oct. 149 fg. [3]) Malerei d. Alt. S. 148.

dieser für die Kunst neu gewonnenen Mittel zu lösen waren. Ich glaube ferner die Vortheile, welche die Enkaustik bot, auch in Anschlag bringen zu müssen, wenn wir hören, dass Pausias in der Blumenmalerei keinen geringen Ruhm erworben habe. Wenn wir freilich auch in diesem Genre von einem Meisterwerke eine hohe Vollendung der Zeichnung zu verlangen nicht umhin können, welche es sich namentlich zur Aufgabe zu setzen hat, den Wuchs, die Schwingung der Blätter, die Bildung und Entfaltung des Blüthenkelches im mannigfachen Wechsel der Lagen dem Organismus der Pflanze gemäss darzustellen, so hat man doch von jeher hier vor Allem nach Illusion durch die Farbe gestrebt, nach einem Wiedergeben jenes Schmelzes und jenes Reichthums von Farbentönen, die auch in der Wirklichkeit, weit mehr als die Form, das Auge anzuziehen pflegen. Dieses Ziel zu erreichen war aber erst durch eine vollendete Technik möglich, wie sie die Enkaustik bot. Doch wollen wir das Verdienst des Pausias nicht auf diese allein beschränken, sondern es nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Plinius auch darauf ausdehnen, dass er nicht minder in der Anordnung der verschiedenen Blumen die reichste Mannigfaltigkeit zu entwickeln verstanden habe, was vom künstlerischen Standpunkte einen feinen Sinn für Farbenzusammenstellung voraussetzt. 152

Blicken wir jetzt noch einmal auf die Leistungen des Pausias zurück, so können wir nicht behaupten, dass ihm in der Wahl und der innerlichen Auffassung der Gegenstände, im geistigen poetischen Schaffen ein hervorstechendes Verdienst gebühre. Selbst bei dem Stieropfer wird nicht das Poetische, sondern das Kunstreiche der Erfindung gepriesen. Bei dem Bilde der Methe kann der sonst so trockene Pausanias eine Bemerkung über das technische Verdienst nicht unterdrücken. Plinius aber sagt geradezu, dass er hauptsächlich Kinder gemalt, also Darstellungen der naivsten Art geliebt habe. Ja es scheint sogar, dass er in der Wahl seiner Gegenstände nicht immer die Schranken strenger Sitte wahrte. Polemon nemlich in der Schrift über die Gemälde in Sikyon [1]) nennt unter den πορνογράφοι neben Aristides und Nikophanes einen ganz unbekannten Maler Pausanias, an dessen Stelle schon Sillig den Namen 153 des Pausias vermuthete, wie ich glaube, mit Recht, wenn auch die Handschriften dagegen sprechen. Denn in der Gesellschaft so bedeutender Künstler, wie Aristides und Nikophanes dürfen wir wohl als dritten ebenfalls einen bekannten Namen erwarten; und da Nikophanes, der Schüler des Pausias, zu dieser Klasse von Malern gehört, so kann es um so weniger auffallen, auch den Lehrer darunter zu finden. Nun hat zwar Letronne [2]) jede Beziehung der πορνογράφοι auf die Darstellung obscöner Gegenstände ableugnen und in ihnen einfach Maler berühmter Hetären sehen wollen. Doch hat ihn wohl hier, wie auch Welcker meint [3]), der Eifer des Widerspruchs gegen die Uebertreibungen Raoul-Rochette's zu weit getrieben. Denn wenn in einer Stelle des Fronto [4]) vergleichsweise darauf hingedeutet wird, wie unpassend es sein würde zu verlangen, dass Euphranor lasciva, Pausias [p]roel[i]a male, so müssen wir nach dem Zusammenhange voraussetzen, dass dem einen die dem andern abge-

---

[1]) bei Athen. XIII, p. 567 B. [2]) Appendice aux lettres d'un antiq. p. 9 sqq. [3]) Ztschr. f. Altw. 1837, N. 83. [4]) epist. p. 170 ed. Rom.

sprochene Eigenschaft wirklich zukomme. Ganz freigesprochen kann also Pausias von jenem Vorwurfe auf keinen Fall werden. Wie nun über Parrhasios, der Einzelnes in dieser Richtung gearbeitet hatte, bemerkt ward, er habe es mehr zur Erholung und als muthwilligen Scherz betrieben, so könnte man vielleicht von Pausias dasselbe annehmen. Sollte jedoch auch Pausias ernsthafter und mit mehr künstlerischer Prätension hierbei verfahren sein, obwohl er ja keineswegs ausschliesslich oder auch nur vorzugsweise in dieser Richtung sich bewegte, so können wir ihn darüber freilich nicht rechtfertigen, aber eben so wenig dürfen wir wegen solcher Auswüchse in einer Zeit gelockerter Sitten sofort gegen die griechische Kunst im Allgemeinen ein Verdammungsurtheil auszusprechen uns für berechtigt halten. Auf jeden Fall tritt auch bei Pausias dieser gelinde Makel gegen seine sonstigen Verdienste in den Hintergrund. Wir bestimmten dieselben zu Anfang unserer Erörterungen dahin, dass er von den theoretischen Studien und Forschungen seines Lehrers die umfassendsten 154 praktischen Anwendungen zu machen verstanden habe. Wie wir nachher fanden, war dies der Fall sowohl hinsichtlich der Kenntniss der Zeichnung, welche ihn zur Lösung der schwierigsten Probleme befähigte, als hinsichtlich der Ausbildung einer ganz neuen Malertechnik, welche das Colorit zu einer noch höheren Naturwahrheit, als sie bisher möglich war, zu steigern erlaubte. Zum Schluss aber müssen wir noch darauf hinweisen, dass er auch in einer dritten Beziehung sich als seines Lehrers würdig erwies, nemlich darin, dass er selbst wieder der Lehrer tüchtiger Schüler wurde, also auch zur ferneren Aufrechterhaltung des Ruhmes der sikyonischen Schule das Seine beitrug.

Die erste Stelle unter ihnen mag einnehmen:

Aristolaos,

zugleich Sohn und Schüler des Pausias. Plinius[1]) nennt ihn einen der strengsten Maler und führt als seine Werke an: Epaminondas, Perikles, Medea, Virtus, Theseus, ein Bild des attischen Volkes und ein Stieropfer. Ob jede dieser Figuren für sich oder mit nicht angeführten Nebenfiguren ein Bild ausmachte, oder ob mehrere der genannten zusammengehörten, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Wichtig aber ist es, aus diesen Anführungen zu sehen, dass die sikyonische Schule ihren Einfluss auch nach Attika ausdehnte. Denn der Demos, Perikles, Theseus gehören diesem Lande an, vielleicht auch Medea; und die von E. Braun herausgegebenen Darstellungen der sogenannten Kodrosschale können uns wohl auf die Vermuthung führen, dass zwischen mehreren der von Plinius angeführten Figuren, namentlich Medea, Virtus, Theseus und dem Demos eine bestimmtere Beziehung anzunehmen sei. Hinsichtlich der Verdienste des Künstlers sind wir durchaus auf das Lob der Strenge bei Plinius beschränkt und dürfen uns höchstens erlauben, dasselbe auf die Gründlichkeit der Bildung als der sikyonischen Schule vorzugsweise eigen zurückzuführen.

Verwickelter sind die Untersuchungen über den zweiten Schüler des Pausias:

Nikophanes.

155 Plinius fährt nemlich nach Erwähnung des Aristolaos fort[1]): „Einigen gefällt

---

[1]) 35, 137. [2]) 35, 137.

auch Nikophanes, desselben Pausias Schüler, wegen derjenigen Sorgfalt, welche die Künstler allein zu würdigen pflegen, übrigens hart in den Farben und zu verschwenderisch im Gebrauche des Ocker — [sein] Sokrates zwar gefällt mit Recht Allen — von dieser Art sind sein Asklepios mit den Töchtern Hygieia, Aegle, Panakeia und Jaso, so wie jener Träge, den man Oknos nennt, der ein Strohseil flicht, welches ein Esel abnagt.“ Zuerst darf der Name Nikophanes, den Raoul-Rochette anstatt des ungriechischen Mechopanes in Vorschlag gebracht hat, jetzt durch die Autorität der Bamberger Handschrift als gesichert betrachtet werden. Sodann aber wollte man in dieser Stelle früher die Erwähnung eines zweiten, bis auf eine ganz dunkle Erwähnung bei Plinius [1]) unbekannten Malers Sokrates finden, und der Gegensatz des: nam Socrates iure omnibus placet zu dem Tadel der vorhergehenden Worte würde dies grammatisch recht wohl erlauben. Das folgende „tales sunt eius“ weist uns dagegen wieder auf den ursprünglichen Tadel zurück und Sillig in der neuen Ausgabe des Plinius thut daher gewiss recht, wenn er jene Erwähnung des Sokrates als einen Zwischensatz auffasst, in dem als eine Ausnahme ein Werk angeführt wird, welches jener Tadel nicht trifft. — Mit dieser Stelle müssen wir eine andere, gleichfalls bei Plinius [2]) verbinden: „Hierher gehört auch Nikophanes, elegant und gefällig, so dass hinsichtlich der Anmuth (venustate) wenige ihm verglichen werden können. In Bezug auf hohe Würde (cothurnus) und Gewichtigkeit der Kunst jedoch ist er von Zeuxis und Apelles weit entfernt.“ Die Zweifel, welche sich aus der doppelten Erwähnung bei Plinius gegen die Identität der Person erheben liessen, sind leicht zu beseitigen. Denn erstens finden sich auch sonst die Nachrichten über einzelne Künstler an verschiedenen Orten seines Werkes zerstreut, was bei der Mannigfaltigkeit der nicht immer gleichzeitig von Plinius benutzten Quellen nicht auffallen kann, namentlich da, wo Plinius, wie in der zweiten der angeführten Stellen am Ende einer längeren Reihe allerlei Nachträge ohne feste Ordnung an einander reihet. Hier jedoch bedürfen wir nicht einmal dieser Entschuldigungen: denn einmal erscheint Nikophanes unter den Tafelmalern, das andere Mal unter den Enkausten, so dass, wenn er in beiden Arten tüchtig war, schon dadurch die doppelte Erwähnung gerechtfertigt wird. Es fragt sich daher nur, ob die beiden Urtheile über die künstlerische Bedeutung so weit übereinstimmen, dass sie auf eine und dieselbe Person bezogen werden dürfen. Fassen wir die Mischung von Lob und Tadel in der ersten Stelle in das Auge, so werden wir nicht umhin können, das Lob der nur den Künstlern verständlichen Sorgfalt auf eine äusserst gefeilte und, wie wir wohl sagen, geleckte Durchführung der Zeichnung im Gegensatze zur Farbe zu beziehen. Denn gerade dadurch wird leicht die Einheit der Gesammttöne in den Farben zerstört und Härte im Colorit erzeugt. Wie aber dieses Urtheil bei Plinius gefasst erscheint, hat es offenbar nicht einen Künstler, sondern einen Laien zum Urheber. Dagegen spricht sich nun in der zweiten Stelle die Meinung eines Künstlers aus. Ihm erscheint jene Sorgfalt der Zeichnung als Eleganz und Feinheit in so hohem Grade, dass er in dem Lobe der venustas, der zierlichen Anmuth, dem Nikophanes Wenige an die Seite stellen mag. Dieses Lob dürfen

156

1) 36, 32. 2) 35, 111.

wir jedoch keineswegs zu weit und zu allgemein fassen. Ja wenn man daneben dem Nikophanes auch noch erhabene Würde und einen hohen Ernst der Auffassung beilegen wollte, indem man bei Plinius von den Worten „cothurnus ei et gravitas artis“ die Fortsetzung des Satzes „multum a Zeuxide et Apelle abest“ durch die Interpunktion ablöste und mit dem folgenden „Apellis discipulus Perseus“ verband, so liess man dadurch Plinius geradezu Widersprechendes aussagen. Denn diese Eigenschaften schliessen die unmittelbar vorher gepriesenen förmlich aus, da z. B. Cicero[1]) von sententiae non tam graves et severae, quam venustae et concinnae sprechen darf. Das Bekenntniss aber, dass sie ihm fehlen, kann in dem Zusammenhange des ganzen Urtheils weniger für einen Tadel gelten, als für eine schärfere Begrenzung jenes Lobes der Eleganz und Anmuth; und in der That gewinnen wir auf diesem Wege ein lebendigeres Bild von der Persönlichkeit des Künstlers, einer Persönlichkeit, für welche es 157 keineswegs an Analogien in der Kunstgeschichte fehlt. Auf eine, nemlich die des Bildhauers Kallimachos, glaube ich mit besonderem Nachdrucke verweisen zu dürfen. Denn ihm, der wegen seiner übertriebenen Sorgfalt sogar berüchtigt wurde, war ebenso, wie dem Nikophanes, jene zierliche Anmuth (λεπτότης καὶ χάρις) eigen, welche den einen, wie den andern zu einer freieren und grossartigen Entfaltung ihrer Kunst nicht gelangen liess, so verdienstvoll ihre Werke in der Durchführung sonst sein mochten.

Schon bei Gelegenheit des Pausias wurde erwähnt, dass Polemo[2]) den Nikophanes unter den πορνογράφοι anführt. Wenn wir nun diese Bezeichnung von einer tadelnden Nebenbeziehung nicht freisprechen können, so werden wir auch keinen Anstand nehmen, mit Wyttenbach bei Plutarch[3]) den Namen des Chaerephanes, als eines Malers, welcher ἀκολάστους ὁμιλίας γυναικῶν πρὸς ἄνδρας gemalt, in den des Nikophanes zu verändern. Denn da in demselben Satze von Timomachos, Theon, Parrhasios, also Künstlern ersten Ranges, die Rede ist, so können wir in dieser ausgesuchten Reihe als vierten einen Unbekannten um so weniger dulden, als sich Nikophanes, ein Künstler von anerkanntem Rufe, ohne Schwierigkeit an seine Stelle setzen lässt, sowohl der äusseren Namensverwandtschaft wegen, als besonders auch deshalb, weil die bei Plutarch erwähnte und nicht eben vielen gemeinsame Richtung der Kunstthätigkeit gerade dem Nikophanes noch durch ein anderes Zeugniss belegt wird.

An diese Maler, welche den eigentlichen Kern der sikyonischen Schule bilden, schliessen wir wegen der Gemeinsamkeit des Vaterlandes noch die folgenden an:

Eutychides

von Plinius unter den Künstlern zweiter Ordnung angeführt malte ein von Victoria gelenktes Zweigespann: 35, 141. Wahrscheinlich ist er identisch mit dem bekannten Bildhauer, einem Schüler des Lysipp.

Arkesilas,

Sohn des Tisikrates, welcher letztere ebenfalls der Schule des Lysipp angehörte,

---

[1]) Brut. 95. [2]) Bei Athenaeus XIII, p. 567 B. [3]) De aud. poet. p. 18 A.

aus Sikyon, erscheint bei Plinius unter den Malern dritter Ordnung: 35, 146. 158
Nun erwähnt auch Pausanias (I, 1, 3) einen Arkesilaos als Maler eines im Haine der Athene und des Zeus zu Athen aufgestellten Gemäldes, welches Leosthenes mit seinen Söhnen darstellte. Leosthenes besiegte als Führer der Athener und übrigen Griechen die Makedonier zuerst in Böotien, dann ausserhalb der Thermopylen, worauf er sie nach Lamia dem Oeta gegenüber zurückdrängte und dort einschloss. Nach Diodor (18, 13) fiel er dort Ol. 114, 2. Da auf dem Bilde auch seine Söhne dargestellt waren, vielleicht weil sie es geweiht hatten, so hindert nichts anzunehmen, dass es erst längere Zeit nach dem Tode des Vaters gearbeitet war; und es würde demnach keine Schwierigkeiten haben, den Arkesilaos bei Pausanias für identisch mit dem Sohne des Tisikrates zu halten, wie schon Sillig vorgeschlagen hat. Denn da letzterer allem Anscheine nach schon bald nach Alexanders Tode nicht unberühmt war, so konnte sein Sohn bereits um die 120ste Olympiade thätig sein. Dass er ferner seine Kunst in Athen übte, kann uns nicht auffallen, indem ja auch der Sohn des Pausias mit Attika in Verbindung gestanden haben muss.

Thales.

Unter den Männern, welche diesen Namen führten, erwähnt Diogenes Laërtius (I, s. 38) einen edlen (*μεγαλοφυής*) Maler aus Sikyon, sodann einen andern, welchen wir, weil er von Duris in seiner Schrift über Malerei angeführt ward, ebenfalls für einen Maler zu halten geneigt sein müssen. Diesen könnten wir dann, im Hinblick auf die Zeit des Duris nicht später, als in diese Epoche setzen; und vielleicht dürfen wir ihn und den zuerst genannten für eine und dieselbe Person halten, wie schon Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn, p. 414) vermuthet hat. Mit diesen möchte derselbe Gelehrte auch noch einen gleichnamigen Plasten identificiren, von welchem wir nur durch eine Erwähnung des Theodorus Hyrtacenus (bei Boissonade anecd. gr. I, p. 264) Kenntniss haben. Seine von mir in der Geschichte der Bildhauer übersehenen Worte mögen nachträglich hier ihre Stelle finden: *Ἕλληνες Φειδίαν, Θαλῆν τε καὶ Ἀπελλῆν, τὸν μὲν λιθοξοϊκῆς, τὸν δ' αὖ πλαστικῆς, Ἀπελλῆν δὲ γραφικῆς ἕνεκα καὶ τῶν ἐκεῖθεν χαρίτων ἐθαύμαζον.*

Thebanisch-attische Schule. 159

Wir haben gesehen, wie die griechische Malerei sich zuerst in Athen zu hoher geistiger Blüthe erhob, sodann, wie Kleinasien dem Mutterlande den Ruhm raubte, endlich wie dieses in Sikyon die Pflege der Kunst von Neuem mit Ernst und Strenge übernahm. Mit diesen letzten Bestrebungen läuft aber eine zweite Entwickelungsreihe parallel, welche von dem damals politisch bedeutendsten Lande Griechenlands, von Theben, ausgehend nach dessen schnell vorübergegangener Blüthe sich nach dem Nachbarlande Attika übersiedelt, um dieses zum zweiten Male zu hohem Ruhme emporsteigen zu lassen. Ich meine die Entwickelung, welche sich hauptsächlich an vier Namen anknüpft: Nikomachos, Aristides, Euphranor und Nikias, welche in ihrer grössten Ausdehnung aber sieben Glieder in ununterbrochener Folge von Lehrer und Schüler umfasst. Diese hier vorangestellte Behauptung bedarf jedoch eines ausführlicheren Beweises, da sie sonst noch nirgends ausgesprochen ist. Und in der That, wenn

wir unsere Hauptquelle, den Plinius, betrachten, möchte man an der Möglichkeit dieses Beweises zweifeln, so unbestimmt und verwirrt sind seine Nachrichten. Mit einem: eodem tempore, hac aetate, aequalis ist meist die chronologische Bestimmung abgethan, und in solcher Weise sind oft Künstler als gleichzeitig hingestellt, die nur in dem Endpunkte der Thätigkeit des einen und dem Anfangspunkte des andern zusammenfallen. Um so fester müssen wir uns an diejenigen chronologischen Angaben halten, welche sich ausserdem noch ermitteln lassen. Es wird aber hier, um zu einer klaren Ueberzeugung zu gelangen, nothwendig sein, die chronologische Erörteruug im Zusammenhange vorzunehmen und die Würdigung des künstlerischen Verdienstes der Einzelnen ganz getrennt hiervon zu behandeln.

Der erste Künstler in dieser Reihe ist Aristiaeos, welchen Namen Sillig jetzt nach den Spuren der Bamberger Handschrift an die Stelle von Aristodemos gesetzt hat. Von ihm wissen wir jedoch nichts, als dass er Vater und Lehrer des Nikomachos war[1]. Eine Zeitbestimmung für diesen aber 160 gewährt einzig des Plinius Nachricht, dass er für Aristratos, Tyrannen von Sikyon, am Denkmal des Dichters Telestes arbeitete. Aristratos heisst bei Demosthenes[2] und Plutarch[3] Zeitgenosse Philipps von Makedonien, welcher Ol. 105, 2 zur Regierung gelangte. Damit ist indessen nicht gesagt, dass die Arbeit des Nikomachos nicht vor diesen Regierungsantritt fallen könne, vielmehr wird das Gegentheil durch die Zeitbestimmung des Telestes sogar wahrscheinlich[4]. Der parischen Marmorchronik zufolge siegte dieser Dichter Ol. 94, 3 in Athen, und Diodor[5] setzt seine Blüthe Ol. 95, 3. Von da bis zum Regierungsantritt Philipps sind vierzig Jahre, also immer ein ziemlich langer Zwischenraum. Rücken wir aber die Arbeit an Telestes Grabe bis gegen Ol. 105 herab, so bleibt es noch immer dahingestellt, ob der Künstler sie als Jüngling oder als Greis ausführte. Wir dürfen danach die Annahme, dass seine Thätigkeit bereits um Ol. 95 begonnen haben könne, wenigstens als eine Möglichkeit gelten lassen.

Wenden wir uns jetzt zu seinen Schülern. Ueber die Zeit des Koroebos, eines Künstlers dritten Ranges (früher Korybas genannt)[6] erfahren wir nichts Bestimmtes. Philoxenos von Eretria dagegen malte für Kassander eine Schlacht des Alexander mit Darius[7]. Doch lässt uns auch diese Angabe wieder einen ziemlich weiten Spielraum. Denn dass Plinius Kassander König nennt, wird uns, wenn wir so manche ähnliche Angaben in Betracht ziehen, nicht zu der Behauptung zwingen, dass jenes Bild durchaus erst nach Annahme des Königstitels, Ol. 116, 2, gemalt sein müsse. Sicher ist also nur, dass der Künstler einige Zeit nach der Schlacht, sei es nun der ersten oder der letzten, also in der 112ten Olympiade noch in Thätigkeit war.

Den schwierigsten Punkt in diesen Untersuchungen bilden aber die Fragen, welche sich an die Person des Aristides knüpfen, namentlich daran, ob er der Bruder oder der Sohn seines Lehrers Nikomachos war. Zuerst müssen wir 161 aussprechen, dass wir es nur mit einem einzigen Aristides zu thun haben,

---

[1] Plin. 35, 108. [2] De coron. § 48; 295. [3] Arat. 13. [4] Vgl. M. Schmidt: Rhein. Mus. N. F. IV, S. 305. [5] XIV, 46. [6] Plin. 35, 146. [7] Plin. 35, 110.

da die vermeintliche Erwähnung eines gleichnamigen Schülers nur auf der Lesart schlechter Handschriften des Plinius [1]) beruhte und demnach von Sillig beseitigt ist. Als Vaterstadt des Künstlers nennt Plinius mehrere Male Theben [2]), weshalb denn auch Nikomachos und dessen Vater von uns unter die thebanischen Künstler gesetzt worden sind. Zur Bestimmung seiner Zeit stehen uns folgende Angaben zu Gebote: Ein berühmtes Werk von ihm, das Bild einer sterbenden Mutter mit ihrem Kinde, hatte Alexander mit sich nach seiner Vaterstadt Pella genommen [3]). Offenbar geschah dies nach der Zerstörung Thebens: Ol. 111, 2; und nach Plinius Worten scheint es, dass Alexander das Bild nicht etwa vom Künstler kaufte, sondern aus dessen Vaterstadt, wo es öffentlich ausgestellt sein mochte, als Beute mit sich fortführte. Lebte aber auch der Künstler damals noch, so war er gewiss hochberühmt. Ferner malte Aristides für Mnason, Tyrann von Elatea, eine Schlacht mit den Persern, in welcher er hundert Figuren anbrachte, für deren jede er sich im voraus den Preis von zehn Minen ausbedungen hatte (also etwa 12—13,000 Thaler) [4]). Diesen Mnason treffen wir Ol. 107, 4 in der Gesellschaft des Aristoteles dem Plato gegenüber [5]); und sein damaliges Auftreten macht es wahrscheinlich, dass er sich bald darauf der Tyrannis bemächtigt haben wird. Aristides aber, als er für ihn arbeitete, musste auf dem Gipfel seines Ruhmes stehen, da er einen so gewaltigen Preis für seine Arbeit verlangte. Weiter berichtet Plinius, dass Einige die Enkaustik für eine Erfindung des Aristides hielten, welche nachher von Praxiteles ausgebildet worden sei [6]). Wenn es nun auch wahrscheinlich ist, dass Praxiteles noch gegen die Zeit Alexanders lebte, so muss doch die Erfindung des Aristides um einige Zeit früher fallen. Diese drei Angaben stimmen demnach darin überein, dass Aristides schon vor Alexander's Regierungsantritt ein berühmter Künstler war. Hierauf gestützt aber müssen wir es für unmöglich erklären, dass er frühestens vierzig Jahre später noch die Schülerin und Freundin des Epikur, Leontion, gemalt habe, wie nach Anleitung der besten Handschriften jetzt bei Plinius [7]) geschrieben steht. Liegt hier also nicht ein ganz altes Verderbniss des Textes vor, so bleibt uns nichts übrig, als den Irrthum auf ein Missverständniss des Plinius selbst zurückzuführen. 162

Fragen wir nun, wann die Thätigkeit des Aristides begonnen haben möge, so finden wir darüber bei Plinius [8]) eine allerdings etwas allgemeine Angabe. Nachdem er nemlich von Zeuxis, Parrhasios, Timanthes gesprochen, fährt er fort, dass in dieser Zeit (hac aetate) Aristides, der berühmte Künstler (also sicherlich der Thebaner) die Schule des Euxinidas, Pamphilos die des Eupompos besucht habe. Wenn wir auch diese Angabe nicht streng wörtlich nehmen, sondern mehr dahin deuten wollen, dass Plinius damit den Uebergang von der Periode der Kleinasiaten zu einer folgenden einleiten will, so werden wir doch auch wegen des Pamphilos den von ihm bezeichneten Zeitpunkt etwa zwischen Ol. 95 und 100 setzen müssen, was sowohl mit den vorher betrachteten Angaben über Aristides in bestem Einklange stehen würde, als auch damit, dass Euphranor schon vor Ol. 104 sein Schüler gewesen sein muss (s. u.). Es bliebe

1) 35, 111. 2) 7, 39; 35, 24; 98; 111. 3) 35, 98. 4) Plin. 35, 99. 5) Aelian v. h. III, 19. 6) 35, 122. 7) 35, 99. 8) 35, 75.

sonach nur die Schwierigkeit übrig, sein Verhältniss zu Nikomachos festzustellen. Nach der Lesart der Bamberger Handschrift heisst es nämlich bei Plinius[1]: Nikomachos hatte zu Schülern Aristo seinen Bruder, und Aristides seinen Sohn; nach allen übrigen Handschriften dagegen: Aristides, seinen Bruder und Aristocles seinen Sohn. Ich bemerke zunächst, dass wir Aristocles und Aristo für denselben Namen zu halten haben, indem Aristo n em leicht in Aristo c l em oder Aristo d em (wie z. B. auch die Riccardi'sche Handschrift hat) verderbt werden konnte. Es handelt sich also um eine einfache Umstellung von zwei Namen; und es fragt sich nur, ob die Bamberger Handschrift auch hier, wie allerdings häufig, die Auctorität aller übrigen aufwiegen soll. Nehmen wir dies an, so werden wir freilich auch dadurch noch nicht in unlösbare Schwierigkeiten verwickelt, da es immerhin möglich ist, dass Aristides als Sohn noch bei Lebzeiten seines Vaters einen berühmten Schüler, nemlich Euphranor, gehabt habe. 163 Einfacher jedoch würde sich das Verhältniss im entgegengesetzten Falle gestalten, nemlich etwa folgendermassen: während Nikomachos als der ältere Bruder noch den Unterricht seines Vaters Aristiaeos genoss, besuchte nach dessen Tode der jüngere Aristides zunächst die Schule des Euxinidas, bis Nikomachos schon so weit fortgeschritten war, dass er selbst die weitere Bildung seines Bruders zu leiten vermochte. Eine bestimmte Entscheidung kann jedoch, wie nun einmal unsere Quellen beschaffen sind, nicht gegeben werden. Als Resultat können und dürfen wir aber festhalten, dass Aristides schon um Ol. 100 in der Kunst thätig war, dass er also noch während der Epoche der Kleinasiaten geboren und doch, wie Plinius[2]) angiebt, ein Zeitgenosse, wenn auch ein älterer, des Apelles sein konnte.

Von Schülern des Aristides werden in einer Stelle des Plinius[3]), wie sie jetzt berichtigt ist, vier angeführt: zwei von ihnen waren zugleich seine Söhne: Nikeros und Ariston. Der dritte, Antorides oder, wie Letronne[4]) den Namen schreiben will, Antenorides, ist sonst unbekannt; um so mehr kommt aber der letzte, Euphranor, auch in chronologischer Beziehung in Betracht. Plinius[5]) setzt ihn nach Pausias (post eum) in die 104te Olympiade, obwohl auch des Pausias Thätigkeit damals erst begonnen haben mag. Zu der Angabe der Olympiade aber veranlasste Plinius oder seine Gewährsmänner, wie auch Sillig annimmt, offenbar das Gemälde der Schlacht bei Mantinea, welches von ihm selbst zwar nur als equestre proelium angeführt, aber anderwärts genauer beschrieben wird[6]). Diese Schlacht, zwar nicht die bekannte, sondern ein Reitertreffen, in welchem die Athener den Mantineern unmittelbar nach des Epaminondas fehlgeschlagenem Angriffe auf Sparta unverhoffte Hülfe brachten, fällt, wie jene, in das zweite Jahr der 104. Olympiade[7]). Eine zweite Zeitbestimmung für Euphranor gewähren uns sodann die Statuen Philipps und Alexanders auf Viergespannen[8]). Denn wenn dieselben auch noch während der Regierungszeit Philipps ausgeführt wurden, so geschah es doch gewiss erst in 164 den letzten Jahren, als Alexander bereits das Jünglingsalter erreicht hatte, also

---

1) 35, 110. 2) 35, 98. 3) 35, 111. 4) Ann. dell' Inst. 1845, p. 258. 4) 35, 127. 6) Plut. de glor. Ath. p. 346 B; Paus. I, 3, 3. 7) Vgl. Schaefer im Rhein. Mus. N. F. V, S. 56—64. 8) Plin. 34, 77.

wohl nicht vor 110. Wir gewinnen dadurch die Gewissheit, dass jenes Schlachtbild, sofern es nicht erst lange nach der Schlacht ausgeführt ward, nicht zu den späten, sondern zu den früheren Werken des Künstlers gehören muss, wodurch es um so wahrscheinlicher wird, dass er die Schule des Aristides nicht zu lange vor dieser Zeit verlassen haben mag.

Von seinen eigenen Schülern wird Charmantides (früher Carmanides geschrieben) nur von Plinius [1]) unter den Malern ersten Ranges, Leonidas zunächst nur wegen seiner Vaterstadt Anthedon von Stephanus Byzantius [2]) und Eustathius [3]) angeführt; doch liegt, zumal auch Euphranor über Symmetrie schrieb, die Annahme nahe, dass der von Vitruv [4]) unter den weniger auszgezeichneten Schriftstellern über Symmetrie genannte Leonidas mit dem Maler identisch sei. Antidotos endlich verdankt, wie Plinius [5]) angiebt, seinen Ruhm vorzüglich seinem Schüler Nikias von Athen, dem Sohne des Nikomedes [6]). Unter den Werken des letztern befindet sich ein Bild des Alexander, und die Regierung dieses Königs scheint in der That den Mittelpunkt seiner Thätigkeit zu bezeichnen. Doch müssen wir mit dieser Ansicht erst zwei scheinbar sich entgegenstehende Angaben in Einklang bringen. Plinius sagt nemlich [7]): „Dieser Nikias ist es, von dem Praxiteles auf die Frage, welche seiner eigenen Werke er für die vorzüglichsten halte, aussagte: diejenigen, an welche Nikias seine Hand mit angelegt habe; so viel Werth legte er auf dessen Farbengebung (circumlitio). Dagegen berichtet Plutarch [9]), Nikias habe seine Nekyia dem Ptolemaeos [8]) für 60 Talente nicht verkaufen wollen. Mit Bezug auf die erste dieser Angaben sagt aber endlich Plinius [10]), es lasse sich nicht entscheiden, ob der Nikias, welchen einige in die 112. Olympiade setzen, der für Praxiteles beschäftigte oder ein anderer sei. Wollten wir nun auf der einen Seite mit Plinius Praxiteles unwandelbar in die 104. Olympiade setzen, und auf der andern Seite festhalten, dass die Begegnung des Nikias mit Ptolemaeos nicht vor dessen Annahme des Königstitels (Ol. 118, 3) stattgefunden habe, so müssten wir allerdings des Plinius Zweifel billigen und thäten am besten, mit Sillig einen älteren Nikias um Ol. 104 und einen jüngeren von Ol. 112 bis 118 anzunehmen, wenn gleich Plinius gerade den Maler der Nekyia für den Gehülfen des Praxiteles erklärt. Der Umstand jedoch, dass Ol. 112 gerade in der Mitte zwischen 104 und 118 liegt, muss vielmehr unsere Zweifel an der Richtigkeit dieser Verdoppelung rege machen. Dazu kommt nun ferner, dass nach genaueren Bestimmungen [11]) die Thätigkeit des Praxiteles sich bis gegen die Zeit Alexanders erstreckt haben muss. Sein Ausspruch über Nikias aber schickt sich vorzugsweise für einen Künstler von festbegründetem Rufe, welcher einen jüngeren oder minder anerkannten dadurch zu einer höheren Bedeutung erhebt, dass er ihn an seinem Rufe theilnehmen lässt. Auf der andern Seite erklärt sich die Weigerung des Nikias, sein Bild dem Ptolemaeos zu verkaufen, wiederum dadurch, dass damals Nikias auf dem Gipfel seines Ruhmes stand und an Schätzen Ueberfluss hatte (abundans opibus, wie Plinius sagt), welche er doch erst nach langer Thä-

165

---

1) 35, 146. 2) s. v. *Ἀνθηδών*. 3) ad. Il. *β*, 508. 4) VII, Praef. § 14. 5) 35, 130. 6) Paus. III, 19, 4; Plut. de glor. Ath. p. 346 A. 7) 35, 133. 8) Non posse suav. vivi sec. Epicur. p. 1093 F. 9) Plinius 35, 132 nennt fälschlich Attalos. 10) § 134. 11) Vgl. Th. I, 236.

tigkeit erworben haben konnte. Die scheinbar so weit entfernten Zeitpunkte rücken demnach so nahe zusammen, dass sie die Grenzen eines Menschenlebens keineswggs überschreiten, auch wenn wir annehmen, dass der Antrag des Ptolemaeos erst in die Zeit seiner königlichen Würde falle. Es ergiebt sich demnach die Gemeinschaft mit Praxiteles, etwa Ol. 108—110, als Beginn einer ruhmvollen Laufbahn; Ol. 112, die Regierung Alexanders, als der Mittelpunkt; die Verhandlung mit Ptolemaeos, Ol. 118, etwa als der Schluss derselben.

Sofern man nun gegen diese ganze Berechnung den Zusammenhang der Schule geltend machen und es namentlich unwahrscheinlich finden will, dass Euphranor, den man mit bestem Rechte einen Zeitgenossen des Praxiteles nennen kann, Lehrer des Antidotos und dieser erst wieder Lehrer des Nikias im Laufe von kaum mehr als fünf oder sechs Olympiaden gewesen sei, so muss ich hierfür, so wie für die ganze eben besprochene Reihe nachdrücklich daran erinnern, 166 dass es sich ja hier, einen zweifelhaften Fall ausgenommen, nirgends um das Verhältniss von Vater und Sohn, also um eine Rechnung nach Menschenaltern, sondern von Lehrer und Schüler handelt. Die von Sillig angenommene Berechnungsweise von sechs zu sechs Olympiaden wird dadurch ganz unhaltbar, und ein Vorschreiten in Zeiträumen von zwei bis drei Olympiaden kann häufig vollkommen genügend erscheinen. Um nur ein schlagendes Beispiel anzuführen, so hat Pietro Perugino, der bei Raphaels Geburt siebenunddreissig Jahre zählte, über fünfzig, als sich dieser noch in seiner Schule befand, nach dieser Zeit es noch erlebt, dass Giulio Romano, Raphaels Schüler, wiederum Schüler bildete, und das in dem Zeitraume von 1500—1524.

Sollte schliesslich jemand die Frage aufwerfen, warum nicht Nikias den Unterricht des Euphranor dem seines minder berühmten Schülers vorgezogen habe, so dürfte man dieselbe als völlig unbefugt geradezu abweisen. Doch lässt sich eine Antwort finden, die unsere obigen Ansichten nur bestätigt. Ich glaube nemlich den Grund für die schnelle Aufeinanderfolge von Lehrer und Schüler in dem verschiedenen Vaterlande und den vielfachen Reisen einzelner Künstler zu finden. Die drei ersten Glieder gehören Theben an, Euphranor dem Isthmus, Nikias Athen. In einer an denselben Ort gebundenen Schule wird häufig der ältere Meister einen gewissen Vorrang vor dem jüngeren behaupten. Aber nach Aristides hörte Theben auf, der Mittelpunkt dieser Schule zu sein. Ja, da sich wenigstens eines seiner berühmtesten Werke zu Korinth befand, ein Aufenthalt des Künstlers in dieser Stadt also nichts Unwahrscheinliches hat, so wäre es nicht unmöglich, dass Euphranor dort, nicht in Theben seinen Unterricht genossen hätte. Euphranor aber, ursprünglich Isthmier, scheint zwar Athener geworden zu sein, jedoch nicht für immer dort seinen Wohnsitz gehabt zu haben; wenigstens malte er für Ephesos. Nehmen wir nun etwa an, dass er Athen, nachdem er die Schlacht bei Mantinea und die damit im Zusammenhange stehenden Bilder gemalt, bald verlassen habe, so konnte Nikias wenigstens in Athen gar nicht einmal sein Schüler werden. — Ich glaube demnach, dass die folgende 167 Genealogie, in welcher nur noch als letztes Glied ein Schüler des Nikias, Omphalio, erscheint[1]), als hinlänglich begründet angesehen werden darf.

---

[1]) Paus. IV, 31, 9.

Aristiaeos
Vater und Lehrer des

Nikomachos
lebte bis c. Ol. 105
Vater oder Bruder und Lehrer des — Lehrer des

Ariston und **Aristides**
[zugleich Schüler des Euxinidas]
blüht c. Ol. 100—110
Vater und Lehrer des

Philoxenos und **Koroebos**
lebt wenigstens bis Ol. 112
Lehrer des

Nikeros und **Ariston**

Euphranor und **Ant[en]orides**
blüht von Ol. 104—110
Lehrer des

Leonidas — **Antidotos** — **Charmantides**
[c. Ol. 106—116]
Lehrer des

Nikias
blüht c. Ol. 108—118
Lehrer des

Omphalio
[c. Ol. 112—120.]

Nach diesen chronologischen Erörterungen wenden wir uns zur Würdigung des künstlerischen Verdienstes der einzelnen Meister, und zwar, da über Aristiaeos keine weiteren Nachrichten vorhanden sind, sogleich zu 168

Nikomachos.

Werke dieses Künstlers kennen wir nur durch Plinius, und zwar, wenn wir die unvollendet gebliebenen, aber darum nicht minder berühmten Tyndariden (35, 145) ausnehmen, nur aus einer einzigen Stelle (35, 108):

„Der Raub der Proserpina, welches Gemälde sich auf dem Capitol befand im Heiligthum der Minerva über der Aedicula der Juventas."

„Ebenfalls auf dem Capitol, von Plancus als Imperator dort aufgestellt, Victoria, welche ein Viergespann mit sich in die Höhe fortreisst (in sublime rapiens)", sei es nun als Wagenlenkerin oder so, dass sie den Rossen voraus-eilt, wie sie wohl auf Vasenbildern erscheint.

„Dem Odysseus gab er zuerst den Hut (pileum)", eine Notiz, welche sich auch bei Servius (ad Aen. II, 44) wiederfindet, uns aber überraschen muss, da dasselbe schon von Apollodor berichtet ward; vgl. Bergk: Ann. dell' Inst. 1846, p. 306.

„Apollo und Diana".

„Die Göttermutter auf einem Löwen sitzend."

„Berühmte Bacchantinnen, an welche sich Satyrn heranschleichen."

„Scylla, welche sich jetzt zu Rom im Friedenstempel befindet." Sofern diese nicht die Tochter des Nisos, sondern die Meerjungfrau war, mochte sich auf diesem Bilde die Figur des Odysseus befinden; und die obige sehr unvermittelt dastehende Notiz dürfen wir dann vielleicht hier anknüpfen, indem ja häufig Randbemerkungen bei Plinius an falscher Stelle in den Text geschoben worden sind.

Endlich die schon einmal erwähnten Arbeiten am Denkmale des Telestes.

Die Stellung, welche dem Nikomachos als Künstler gebührt, kann keineswegs eine untergeordnete gewesen sein. Wir jedoch vermögen nur diese Thatsache nachzuweisen, ohne sie im Einzelnen begründen zu können. Nikomachos
169 erscheint zuerst bei Cicero [1]) neben Aëtion, Protogenes, Apelles den älteren Schulen gegenüber als ein jeder Beziehung vollendeter Künstler. Bei Plutarch [2]) steht er dem Zeuxis und Apelles zur Seite. Plinius [3]) führt ihn unter den Malern, welche zu ihren unsterblichen Werken nur die bekannten vier Farben angewendet, in einer Reihe mit Apelles, Aëtion, Melanthios an. Schon hiernach kann es also nicht zweifelhaft sein, dass Nikomachos den Künstlern ersten Ranges zuzuzählen ist. Fragen wir aber nach den Verdiensten im Einzelnen, so erfahren wir über seine Behandlung der Farben ausser der schon angeführten Notiz von ziemlich zweifelhaftem Werthe nur noch, dass er zum Weiss sich der Kreide von Eretria bedient habe [4]). Ueber seine Zeichnung wird uns kein Wort gemeldet. Von den Gegenständen seiner Darstellungen, Bildern von Göttern und Heroen, lässt sich zwar im Allgemeinen behaupten, dass sie durchweg eine ideale Richtung des Künstlers bekunden; ja einige, wie der Raub der Proserpina, die Victoria mit dem Viergespann scheinen schon an sich einen hohen Grad von Lebendigkeit und Energie der Auffassung vorauszusetzen; aber auch hier müssen wir uns mit der blossen Voraussetzung begnügen.

So bleibt uns denn, um der Individualität des Künstlers etwas näher zu treten, zunächst die folgende Erzählung bei Plinius übrig: „Keiner war in dieser Kunst (der Malerei) behender. Man erzählt nemlich, er habe für Aristratos, Tyrannen von Sikyon, das Denkmal zu malen übernommen, welches dieser dem Dichter Telestes setzte, wobei der Tag festgesetzt war, an welchem es vollendet sein musste. Da soll er nun erst kurz vorher gekommen sein, so dass der Tyrann schon ihn zu strafen geneigt war, aber es in wenigen Tagen vollendet haben, bewundernswerth sowohl wegen der Schnelligkeit, als wegen der Kunst." Wir sehen hieraus, dass auf jeden Fall Nikomachos die vollste Herrschaft über die technischen Mittel der Darstellung besass. Wenn nun freilich die blosse Virtuosität in ihrer Anwendung für sich allein nicht immer für ein bedeutendes Verdienst gelten kann, indem sie im Gegentheil sogar häufig den Künstler zur
170 Vernachlässigung höherer Forderungen verleitet, so war doch dies bei Nikomachos nicht der Fall, wie schon Plinius andeutet, und ausdrücklich uns Plutarch [5]) belehrt. Dieser stellt die bewährte Strategie des Epaminondas und Age-

---

1) Brut. 18. 2) De mul. virt. praef. 3) 35, 50. 4) Plin. 35, 38. 5) Timol. 36.

silaos als mühevoll und schwierig durchzukämpfen der des Timoleon gegenüber, als welche neben ihrer sonstigen Vortrefflichkeit noch den Vorzug der Leichtigkeit besitze, so dass sie richtig beurtheilt nicht ein Werk des Glückes, sondern einer glücklichen Tapferkeit zu sein scheine. Diesen Vergleich aber erläutert er durch eine Parallele aus der Poesie und Malerei: die Poesie des Antimachos aus Kolophon, so wie seines Landsmannes Dionysios Malerei erscheine bei ihrer Kraft und ihrem Nachdruck doch als etwas Gezwungenes und Mühevolles; während dagegen Homers Verse und des Nikomachos Gemälde bei ihrer sonstigen Bedeutung und Grazie noch dies voraushätten, dass sie mit Geschick und Leichtigkeit ausgeführt schienen. Jene Virtuosität war demnach bei Nikomachos nicht ein vereinzeltes oder das vorzüglichste Verdienst, sondern vielmehr eine ausgezeichnete Zugabe, ein Schmuck seiner übrigen Vortrefflichkeit. Wo sie aber wie bei ihm hervortritt, wird sie ihrem Ursprunge nach seltener das Resultat eines systematischen Studiums sein, als einer angeborenen Gewandtheit und Befähigung. Dürften wir nun als ausgemacht annehmen, dass dies bei Nikomachos wirklich der Fall gewesen, so liesse sich schon hieraus auf einen bestimmten Gegensatz seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit zu der gleichzeitig erblühenden strengen sikyonischen Schule schliessen. Allein es fehlt uns die Kenntniss von Thatsachen, durch welche für die Richtigkeit einer solchen Vermuthung in ihrer weiteren Durchführung Bürgschaft geleistet werden könnte.

Wenn daher Vitruv[1]) unter den Künstlern, welche nicht aus Mangel an Verdienst, sondern durch ungünstige Verhältnisse des gebührenden Nachruhms nicht theilhaftig geworden seien, auch Nikomachos anführt, so finden wir seine Ansicht in sofern vollkommen bestätigt, als uns die Mangelhaftigkeit unserer Quellen die Möglichkeit verweigert, von der Eigenthümlichkeit des Nikomachos nur annäherungsweise ein solches Bild zu entwerfen, wie es uns bei Zeuxis, Apelles u. a. gestattet ist, denen er doch im Allgemeinen als ebenbürtig an die Seite gestellt wird. 171

Der Vollständigkeit wegen ist noch die Erzählung nachzutragen, dass Nikomachos einen Idioten, welcher meinte, dass er an der Helena des Zeuxis keine besondere Schönheit zu entdecken vermöge, antwortete: nimm meine Augen und sie wird dir eine Göttin scheinen[2]).

Da uns über zwei seiner Schüler, Koroebos und Aristo weitere Nachrichten mangeln, so wenden wir uns sogleich zu:

Philoxenos

aus Eretria. Er scheint seinem Lehrer sehr ähnlich gewesen zu sein. Denn „er folgte ihm hinsichtlich der Schnelligkeit und soll sogar noch einige kürzere und compendiösere Manieren der Malerei erfunden haben[3]).“ Worin diese bestanden, wird jedoch nicht angegeben. Von seinen Werken ist eins, die Schlacht Alexanders mit Darius, für Kassander gemalt, schon früher erwähnt worden. Plinius nennt es ein Gemälde, welches keinem andern nachzusetzen sei: ein Prädicat, welches niemand dem pompeianischen Mosaik der Alexanderschlacht

---

[1]) III, praef. § 2. [2]) Stobaeus serm. 61 und Aelian v. h. XIV, 47, wo nur der Name Nikomachos mit Nikostratos vertauscht ist. [3]) Plin. 35, 110.

wird absprechen wollen, ohne dass wir jedoch dadurch schon berechtigt wären, dasselbe für eine Copie nach Philoxenos zu erklären. Endlich nennt Plinius (a. a. O.) als von ihm gemalt noch: lasciviam in qua tres Sileni comissantur: die Darstellung einer nächtlichen Schwärmerei dreier Silene in muthwillig ausgelassener Auffassung.

Weit bedeutender als seine Mitschüler und selbst als sein Lehrer erscheint für uns in der Entwickelungsgeschichte der Malerei:

Aristides.

Schon eine flüchtige Betrachtung seiner Werke muss uns begierig machen, seiner Eigenthümlichkeit weiter nachzuforschen. Wir führen dieselben zunächst hier einzeln an, indem wir dabei uns ganz an Plinius [3]) anschliessen:

172 „Ein Bild von ihm stellt eine Scene aus der Eroberung einer Stadt vor: ein Kind kriecht nach der Brust seiner Mutter heran, die an einer Wunde im Sterben liegt; und man erkennt, wie die Mutter fühlt und fürchtet, dass das Kind, wenn die Milch erstorben, Blut einsauge. Dieses Bild hatte Alexander der Grosse mit sich nach seiner Vaterstadt Pella genommen.“ In ähnlichem Sinne wie Plinius beschreibt dieses Bild ein Epigramm der Anthologie: Anall. II, p. 275, 1:

Ἕλκε τάλαν παρὰ μητρὸς ὃν οὐκέτι μαζὸν ἀμέλξεις·
ἕλκυσον ὑστάτιον νᾶμα καταφθιμένης·
ἤδη γὰρ ξιφέεσσι λιπόπνοος · ἀλλὰ τὰ μητρὸς
φίλτρα καὶ εἰν Ἀΐδῃ παιδοκομεῖν ἔμαθε.

„Er malte ferner eine Schlacht mit den Persern und nahm in dieses Gemälde hundert Figuren auf, für deren jede er sich zehn Minen von Mnason, Tyrann von Elatea, ausbedungen hatte“;

„rennende Viergespanne“;

„einen Betenden, dessen Stimme man fast zu hören glaubte“;

„Jäger mit ihrer Beute“ (s. u.);

[„et Leontion Epicuri.“ Dass Aristides die Freundin des Epikur nicht gemalt haben konnte, ist schon oben bemerkt worden];

„eine wegen der Liebe zu ihrem Bruder Sterbende,“ vielleicht Kanake, die wegen der Liebe zu ihrem Bruder Makareus sich auf Befehl ihres Vaters Aeolos den Tod geben musste. Eine Darstellung der Kanake ist uns wenigstens in einem antiken Kunstwerke erhalten, einem bei Tor Marancio unweit Rom gefundenen, jetzt in der vaticanischen Bibliothek aufgestellten Wandgemälde, in welchem wir sie freilich nicht sterbend, sondern nur mit dem Schwerte in der Hand über ihr Geschick sinnend erblicken: Biondi, monum. amarant. t. 2. Raoul-Rochette peint. inéd. t. 1.

„Dionysos und Artamenes (?) zu Rom im Tempel der Ceres.“ Der zweite Name, welcher von Sillig an die Stelle von Ariadne gesetzt ist, beruht zwar auf der Auctorität der Bamberger Handschrift, ist aber, soviel ich weiss, 173 sonst ganz unbekannt. Ich wage daher auch nicht zu entscheiden, ob beide

---

1) 35, 98—100.

Figuren sich auf einem oder auf zwei Gemälden befanden. Gewiss aber war der Dionysos eines der berühmtesten Werke des Aristides und besonders auch durch seine späteren Schicksale interessant. Strabo (VIII, p. 381), der ihn noch im Tempel des Ceres sah, aber hinzufügt, dass er bald darauf bei dem Brande desselben zu Grunde gegangen sei, erzählt, dass Polybius bei der Zerstörung Korinths unter andern auf dem Boden herumgeworfenen Gemälden, auf welchen die Soldaten würfelten, auch den Dionysos des Aristides gesehen habe, auf den Einige das Sprüchwort *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* angewendet haben sollen [was andere vom Dionysos des Parrhasios erzählen]. So entwürdigt, sollte aber das Kunstwerk bald zu neuen Ehren kommen. Denn wie Plinius (35, 24) berichtet, bot auf dasselbe Attalos bei der Versteigerung einen so hohen Preis, dass Mummius dadurch auf den Werth aufmerksam gemacht es ihm zu seinem grossen Bedauern nicht ausliefern wollte, sondern im Cerestempel zu Rom weihete, als das erste fremde Gemälde nach Plinius Meinung, welches in Rom öffentlich aufgestellt ward. Die Summe, welche Plinius hier angiebt, X$\overline{\text{VI}}$, d. i. 6000 Denare oder ein Talent, würde nicht so bedeutend gewesen sein, dass sie die Aufmerksamkeit des Mummius hätte erregen können. Wenn daher Plinius an zwei andern Stellen 7, 126 und 35, 100 erzählt, dass Attalos ein Gemälde des Aristides für hundert Talente gesteigert oder gekauft habe, so ist offenbar, dass wir nach Gronov's Vorgange auch in der ersten Stelle statt 6000 Denare einen Preis von 600,000 Denaren annehmen müssen, welche gerade hundert Talente ausmachen.

„Ein tragischer Schauspieler im Tempel des Apollo zu Rom. Der Reiz dieses Bildes ging durch die Unkunde des Malers verloren, dem es der Prätor M. Junius um den Tag der apollinarischen Spiele zum Reinigen geschickt hatte.“

„Im Tempel der Fides zu Rom sah man das Bild eines Greises, welcher einen Knaben auf der Leier unterweist.“

„Er malte auch einen ohne Ende gepriesenen Kranken.“

Als unvollendet, aber darum nicht minder berühmt führt Plinius an einer andern Stelle (35, 145) das Bild der Iris an.

In dem oben berührten Citat des Strabo (VIII, 381) aus Polybius ist ausser 174 dem Dionysos noch von einem anderen Gemälde die Rede:

Herakles von Schmerz durch das Kleid der Deianeira gepeinigt. Zwar wird es nicht ausdrücklich, wie der Dionysos, ein Werk des Aristides genannt. Doch liegt es nahe, dies anzunehmen, sowohl wegen der gemeinsamen Erwähnung, als besonders, weil wir sehen werden, dass dieser Gegenstand der Geistesrichtung des Künstlers durchaus angemessen war.

Endlich erwähnt Polemo bei Athenaeus p. 567 B den Aristides unter den *πορνογράφοι*, und Plinius (35, 122) unter den Erfindern der Enkaustik.

Während nun unter den hier aufgezählten Werken einige von so scharf ausgeprägter Eigenthümlichkeit sich befinden, dass sich schon aus ihnen die Kunstrichtung ihres Urhebers bestimmen lassen würde, bietet uns Plinius[1]) in wenigen Worten den Schlüssel zu weiterem Verständnisse: is omnium primus

[1]) 35, 98.

animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus. Was zuerst den letzten Vorwurf anlangt, dass dem Aristides eine gewisse Härte in den Farben anhänge, so ist es eine häufige Erscheinung, dass gerade die Künstler, welche auf den geistigen oder psychologischen Ausdruck ihre hauptsächlichste Aufmerksamkeit richten, auf die Farbe als das sinnlichste Mittel der Darstellung geringere Sorgfalt verwenden; so dass also der von Plinius ausgesprochene Tadel, wenn freilich immer ein Tadel, doch in gewissem Sinne durch die übrigen Vorzüge bedingt erscheint. Die Worte nun, in welchen Plinius die letzteren zusammenfasst, lassen sich nicht wohl streng wörtlich wiedergeben, wie ja auch Plinius, um in der Uebertragung aus seiner Quelle nicht missverstanden zu werden, einmal das ursprüngliche griechische Wort derselben beifügt. Es wird sogar gut sein, ihm darin noch weiter zu folgen, und seinen Ausdruck perturbationes nach der Anleitung Cicero's in das griechische *πάθη* zurückzuübersetzen[1]). Wir lernen demnach 175 hier Aristides als Maler der *ἤθη* und *πάθη* kennen, und es ist also die Bedeutung dieser Ausdrücke möglichst genau festzusetzen, was darum nicht ganz leicht ist, weil theils nach den verschiedenen Verbindungen, in welchen sie gebraucht werden, theils auch in den verschiedenen Zeiten ihr Sinn vielfachen Modificationen unterworfen erscheint. Dies können wir schon daraus schliessen, dass es heisst, Aristides habe zuerst diese Art von Ausdruck gemalt, während bekanntlich Aristoteles Polygnot den Maler des Ethos nennt, schon den Zeuxis aber als einen solchen nicht mehr anerkennen will. Das Ethos des Polygnot und die *ἤθη* des Aristides müssen also wesentlich verschiedene Dinge sein, und in dieser Ansicht kann uns die von Plinius versuchte Uebersetzung durch animus und sensus nur bestärken. Denn die früher gegebene Definition des Ethos, wie es bei Aristoteles in seinem Verhältniss zur *πρᾶξις* erscheint, als des unveränderlichen von der Handlung durchaus unabhängigen Charakters einer Person, ist mit jener Uebersetzung in keiner Weise vereinbar. Ebensowenig aber lässt sich die Stellung der *πάθη* neben den *ἤθη*, nicht als deren Gegensatz mit der obigen Definition in Einklang bringen.

Zum richtigen Verständnisse des Urtheils über Aristides kann uns nun vor Allem eine längere Stelle in der Rhetorik des Dionys von Halikarnass[2]) anleiten, in welcher davon gehandelt wird, wie sich namentlich der Redner der *ἤθη* bedienen solle. Zwar spricht auch hier Dionys von jenem einen grössten Ethos, dem aus der Philosophie abgeleiteten, welches wie ein Grundgedanke der Rede zu Grunde liegen müsse (*δεῖ κἀν τῷ λόγῳ ἓν μὲν ἦθος ἐκεῖνο τὸ μέγιστον, τὸ ἐκ φιλοσοφίας, ὥσπερ λογισμὸν ὑποκεῖσθαι τῷ λόγῳ*). Aber diese Art des Ethos scheint sich mehr auf den Ernst und die Strenge der Auffassung im Allgemeinen zu beziehen, als auf einen bestimmten persönlichen Charakter. Es ist gewissermassen der Grundton, durch welchen alle übrigen Töne erst in ein bestimmtes Verhältniss zu einander treten. Diese andern Töne nun, die *ἤθη*, sollen in ihrer Beziehung zu jenem Grundton, so wie auch unter einander gemischt je nach Bedürfniss herangezogen und in die Darstellung des Thatsäch-

---

1) Tusc. III, 4, 7; IV, 5, 10; 6, 11; vgl. Jahn Ber. d. sächs. Gesellsch. 1850, S. 114 fg.
2) p. 60 Sylb.

lichen verflochten werden (*τὰ δ' ἄλλα ἐπάγειν .... πάντα ταῦτ' ἐκείνου ἐξηρτημένα καὶ ἀλλήλοις συγκεκραμένα κατὰ τὸν τῆς χρείας λόγον*; oder: *πλέκειν τὰ ἤθη τοῖς πράγμασιν*). Als Beispiele solcher *ἤθη* führt aber Dionys an die Erregungen des Zornes, des Mitleids, des Witzes, der Bitterkeit, des Neides: *τὰ θυμικὰ καὶ τὰ οἰκτρὰ καὶ τὰ ἀστεῖα καὶ τὰ πικρὰ καὶ τὰ ἐπίφθονα.* Hier also erscheinen die *ἤθη* nicht als der von der Handlung unabhängige Charakter, sondern sie sind die von der jedesmaligen Sachlage bedingten Stimmungen, die Erregungen des Gemüthes, welche erst durch die Verhältnisse der Handlung hervorgerufen werden, und welche der Redner, indem er sie lebhaft vor die Seele der Zuhörer stellt, in diesen wiederzuerwecken streben soll. Diese *ἤθη* nun in der Malerei in einer früher noch nicht dagewesenen Weise zur Darstellung gebracht zu haben, war offenbar der Vorzug des Aristides; und so will es auch Plinius verstanden wissen, wenn er übersetzt: animum pinxit et sensus hominis expressit. Man könnte hier animus durch Seele wiedergeben, insofern wir die Seele dem Geiste als der thätigen Lebenskraft entgegensetzen und sie als jenen inneren Sinn, als jenes unauslöschliche Gefühl für das Gute auffassen, welches durch die Thätigkeit des Geistes oder durch die von aussen einwirkenden Ereignisse fortwährend erregt einen Wechsel von Stimmungen und inneren Bewegungen hervorruft, der sich auch äusserlich in dem feinsten Spiele der Mienen und Bewegungen oft unabsichtlich offenbart. Der Ausdruck sensus aber bezieht sich auf ein ganz analoges, nur auf eine minder hohe Sphäre gerichtetes Gefühl, auf das für das sinnlich Angenehme, insofern dasselbe in durchaus verwandter Weise, wie jenes seelische Element die empfangenen Eindrücke auch äusserlich wiederspiegelt. Wenn nun zu diesen durch geistige und sinnliche Empfindungen hervorgerufenen Stimmungen, den *ἤθη*, in dem Urtheile über Aristides noch die *πάθη* hinzugefügt werden, so sind diese von den ersteren weniger dem Wesen, als dem Grade nach verschieden. Beide sind Affecte oder Erregungen derselben Thätigkeit der Seele oder Sinne. Aber während die *ἤθη* überall der mildere, noch durch die Energie des Geistes gemässigte Ausdruck derselben sind, ist mit den *πάθη*, wie auch die lateinische Uebersetzung perturbationes zeigt, stets der Begriff des Gewaltsameren, der Steigerung zur Leidenschaft oder zu einem durch den Schmerz überwältigten Dulden verbunden.

Blicken wir jetzt zur weiteren Bestätigung des uns von Plinius aufbewahrten Urtheils auf die Werke des Aristides, so finden wir wohl, um sogleich an den letzten Satz wieder anzuknüpfen, kaum in der ganzen griechischen Kunst ein Werk, welches zur allseitigsten Entwickelung pathetischer Effecte so geeignet wäre, wie das Bild der sterbenden Mutter mit dem Kinde. Die Schrecken der Verwüstung einer Stadt, welche, wenn auch nicht ausführlich dargelegt, doch mit hinlänglicher Bestimmtheit angedeutet sein mussten, der Todeskampf der Mutter, doppelt erschwert nicht blos durch die Sorge um die Hülflosigkeit des Kindes, sondern auch durch die Furcht, ihm im Tode noch verderblich zu sein, dazu der Contrast des noch keiner Erkenntniss fähigen, von allen diesen Schrecken unberührten Kindes, alles dieses vereinigt sich zum Ausdruck des höchsten tragischen Entsetzens, so dass wir gar nicht anzunehmen brauchen, der ganzen Scene möge als der Katastrophe einer bekannten mythi-

schen oder historischen Begebenheit (etwa wie beim Laokoon oder den Niobiden) noch ein anderes als ein rein menschliches Interesse beigewohnt haben. Dabei ist aber doch das Ganze als Handlung betrachtet in seinen Grundmotiven wieder so einfach, dass die volle Wirkung nur durch die höchste Meisterschaft einer fein gefühlten Durchführung erzielt werden konnte. Wem aber eine solche Darstellung gelang, dem musste auch Herakles von dem brennenden Schmerze des Gewandes der Deianeira überwältigt ein willkommener Gegenstand sein; und aus diesem Grunde habe ich oben das von Strabo erwähnte Gemälde unter den Werken des Aristides mit anführen zu müssen geglaubt. Bei der wegen der Liebe zu ihrem Bruder Sterbenden, sei es nun Kanake oder eine andere Heroine, genügt schon die Bezeichnung des Gegenstandes, um dieses Werk unter die pathetischen einzureihen. Weniger durch heftige Leidenschaft, als durch den Ausdruck tiefen Elendes und Schmerzes wird sich das berühmte Bild eines Kranken ausgezeichnet haben. Nicht ganz so leicht ist es, bestimmte Beispiele für die Darstellung zarterer Stimmungen und Empfindungen nachzuweisen. Wir können sie allerdings voraussetzen in dem Bilde des Dionysos als 178 den Ausdruck einer mit Schwärmerei verbundenen Weichlichkeit, in dem Bilde des Alten mit der Leier, welcher einen Knaben unterweist, als den Ausdruck gespanntester Aufmerksamkeit. Aber nur einmal deutet Plinius die Eigenthümlichkeit in der Auffassung des Künstlers durch einen kurzen Zwischensatz bestimmter an, indem er von dem Betenden aussagt, man glaube fast seine Stimme zu hören. Doch dürfen wir wohl den Versuch wagen, ihn aus einer andern Quelle zu ergänzen. Ich halte es nemlich für sehr wahrscheinlich, dass wir von den „Jägern mit der Beute“ eine genauere Beschreibung bei dem jüngern Philostratus (3) besitzen. Jäger haben sich im schattigen Gehölze bei einer Quelle gelagert, nachdem sie einen Hirsch und eine Sau erbeutet. Während die Diener das Mahl bereiten, vertreiben sie ihre Zeit im Gespräch über ihre Abenteuer; der Becher beginnt die Runde zu machen; und auch die Hunde als treue Gehülfen erhalten, was ihnen gebührt. Die Handlung ist hier höchst einfach und anspruchslos; und selbst Philostratus verzichtet mehr als sonst auf das rhetorische Gepränge der Beschreibung: er fand also weder die Grossartigkeit der Auffassung, wie sie wohl für heroische Stoffe sich schickt, noch besonders geistreiche Einfälle, wie sie den Witz und den Scharfsinn des Beschauers zu reizen pflegen. Das Ansprechende, welches gerade dieses Werk gehabt zu haben scheint, konnte daher nur in der Lebendigkeit des Ausdruckes, der freien lebensvollen Charakteristik der einzelnen Figuren begründet sein: also gerade in Vorzügen, auf welchen die wesentliche Eigenthümlichkeit des Aristides beruht. Und in der That hebt auch Philostratus besonders hervor, wie jede der Figuren so ganz in der Situation lebt, in welche sie der Künstler versetzt hat: der Erzählende, die Zuhörer, der Sänger, die Bereiter des Mahles, selbst die Hunde vereinigen sich zum Ausdruck der behaglichsten Stimmung, die sich unvermerkt dem Beschauer mittheilen musste. — Wir würden geneigt sein, noch eine andere Gemäldebeschreibung des älteren Philostratus[1]: Dionysos und Ariadne, auf ein Original des Aristides zu beziehen: der liebetrunkene Ausdruck des Gottes, der

[1] I, 15.

Schlaf der Ariadne, in welchem man das Athmen zu vernehmen glaubt, der 179 ohne Rast vorwärts strebende Blick des Theseus sind Züge, welche der Eigenthümlichkeit des Künstlers wohl angemessen wären. Aber dieser Vermuthung fehlt jetzt die Sicherheit der Grundlage um so mehr, als es nicht mehr als ausgemacht gelten kann, dass in dem berühmten Bilde des Dionysos von Aristides auch Ariadne dargestellt war, wie man nach der früher bei Plinius aufgenommenen Lesart freilich glauben musste.

Indessen werden auch die bisher angeführten Belege hinreichen, nicht nur die Bestätigung des von Plinius uns aufbewahrten Urtheils im Allgemeinen zu gewähren, sondern auch das Verständniss derselben noch schärfer zu begrenzen. Denn fassen wir die Aeusserungen des Gemüths- und Gefühlslebens, wie sie in den Werken des Aristides mit Vorliebe ausgeprägt sind, näher ins Auge, so werden wir anerkennen müssen; dass bei ihrer Darstellung ein weit grösseres Gewicht auf den Ausdruck, als auf die Handlung zu legen ist. Zwar wird von Aristides auch ein berühmtes Schlachtbild angeführt; aber wenn auch in diesem die Darstellung der Handlung nicht als etwas Untergeordnetes betrachtet werden kann, so leuchtet doch auf der andern Seite ein, welches weite Feld gerade hierbei für den pathetischen Ausdruck sich öffnete. Am meisten charakteristisch für den Künstler sind doch aber immer Werke, wie der Betende, der Kranke, die sterbende Mutter, also Stoffe, in denen die Situation nach ihren Hauptmotiven durchaus einfach ist. Wenn wir nun ferner in Betracht ziehen, dass mit einziger Ausnahme der wenigen Worte über Härte in den Farben Plinius über alle andern Seiten der technisch-künstlerischen Behandlung keine Bemerkung macht, so können wir auch daraus folgern, dass die Bedeutung des Ausdrucks Alles, was wir unter künstlerischem Machwerk verstehen, weit überwog, ja dass derselbe von letzterem in gewissem Sinne unabhängig sein musste. Und in der That beruht die Darstellung solchen Ausdrucks nicht so nothwendig auf technischer Meisterschaft, als auf einem sympathetischen Gefühl, auf einer Seelenstimmung, welche den darzustellenden Ausdruck nachzuempfinden versteht. Die Wahrheit dieser Behauptung hat sich wohl nirgends so augenfällig bewährt, als an einem Künstler der christlichen Zeit, an Beato Angelico da Fiesole: die Mittel seiner Darstellung, wenn wir sie mit denen der voll- 180 endeten Kunst zur Zeit des Raphael vergleichen, sind beschränkt und mangelhaft; und doch ist ihm in der Schilderung der zartesten Seelenstimmungen, freilich nur innerhalb eines festbegrenzten Kreises, keiner gleich gekommen. Den Vergleich zwischen Aristides und Fiesole im Einzelnen durchzuführen hindert nun allerdings eben diese Beschränkuug des Letzteren auf das eine Gebiet milder Seelengüte und Frömmigkeit, während sich bei Aristides der Ausdruck von der leisesten sinnlichen Erregung bis zum leidenschaftlichsten Affecte steigert. Wenn wir aber auch nur annehmen dürfen, dass bei Aristides eine ähnliche Beziehung der innersten Seelenstimmung zu den Objecten seines künstlerischen Schaffens, so wie eine ähnliche Unmittelbarkeit bei der Uebertragung der ersteren auf die letzteren obgewaltet habe, wie bei Fiesole, von dem man erzählt, er habe nie gemalt, ohne vorher zu beten, und nie seine Malereien nachgebessert, weil er glaubte, ihr Gelingen beruhe auf unmittelbarer Eingebung; so genügt schon diese Aehnlichkeit, um den Aristides einem ihm scheinbar

verwandten Künstler in bestimmterer Weise gegenüberzustellen. Wir haben in der Kunstrichtung der Parrhasios auf ein starkes Vorwiegen des psychologischen Elementes hinweisen müssen; und allerdings tritt in den Werken dieses Künstlers häufig das Streben zu Tage, Stimmungen und Erregungen des Gefühls und Gemüthes in feiner Weise künstlerisch wiederzugeben. Allein indem er dabei von der sorgfältigen Beobachtung des Einzelnen ausging und allerdings auch diese einzelnen Züge mit der grössten Meisterschaft zu vergegenwärtigen verstand, mochte der Beschauer wohl die Schärfe seiner Auffassung, die Feinheit der Charakterisirung bewundern: aber diese Bewunderung betraf doch zunächst nur die dargelegte künstlerische Erkenntniss und konnte daher immerhin das Gefühl des Beschauers ziemlich unberührt lassen. Dem letzteren wird erst da der Hauptantheil zufallen, wo auch der Künstler das Gefühls- und Gemüthsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität erfasst und als ein solches in seinen Werken zur Anschauung bringt. Erkennen wir aber an, dass in dieser Richtung das Verdienst des Aristides zu suchen ist, so dürfen wir 181 nun auch die Richtigkeit des sonst zuweilen in sehr lockerer Bedeutung gebrauchten Ausdruckes bei Plinius zugeben, dass Aristides zuerst es gewesen, der dieses Feld der Darstellung für die Kunst eröffnet habe.

Wenn wir uns jetzt von Aristides zu seinen Schülern wenden, so werden wir von vorn herein nicht erwarten dürfen, seine Eigenthümlichkeit ganz oder auch nur zum grössten Theile in ihnen wiederzufinden. Denn da dieselbe auf einer besonderen, rein persönlichen Gemüths- und Seelenstimmung beruhte, so lässt sie sich allerdings nicht als eine bestimmte Lehre andern mittheilen. Nichtsdestoweniger vermögen wir seinen Einfluss selbst in scheinbar der seinigen ganz widersprechenden Entwickelungen bestimmt nachzuweisen, und zwar merkwürdiger Weise in ganz ähnlicher Richtung, wie er sich bei den Zeitgenossen und Nachfolgern des von uns mit Aristides verglichenen Künstlers, des Fiesole, vielfältig bekundet hat.

Da wir von Ant[en]orides, Nikeros und Ariston nichts wissen, als dass der Letztere einen Satyr mit dem Becher gemalt hatte[1]), so knüpfen sich unsere Untersuchungen zunächst nur an einen einzigen, aber dafür um so bedeutenderen Künstler:

Euphranor.

Wir haben dem Euphranor bereits unter den Bildhauern eine hervorragende Stelle einräumen müssen[2]), aber es bis hierher verschoben, seinen künstlerischen Charakter ausführlicher zu entwickeln. Wie dort, beginnen wir hier mit dem Satze, dass das Alterthum ihn als einen der vielseitigsten, und dabei doch auch im Einzelnen ausgezeichnetsten Künstler bewunderte, so dass Lucian ihn einer Seits mit Phidias, Alkamenes, Myron, anderer Seits mit Apelles, Parrhasios, Aëtion zusammenzustellen keinen Anstand nimmt[3]). Ausführlicher sagt Plinius, wo er von ihm als Maler spricht[4]): „er bildete auch Kolosse und Marmorwerke und cisellirte Becher, gelehrig und thätig vor allen, in jeder Art ausgezeichnet

[1]) Plin. 35, 111. [2]) I, 314—318. [3]) Jupp. trag. 7; de mercede cond. 42; vgl. Lactantius Div. Inst. II, 4, wo er mit Polyklet und Phidias zusammen genannt wird. [4]) 35, 128.

und von einem sich gleich bleibenden Verdienste . . . auch Bücher schrieb er über 182 Symmetrie und Farben"; und Plinius selbst führt ihn deshalb unter den Quellen des 35sten Buches an. Quintilian[1]) aber vergleicht ihn eben wegen seiner Vielseitigkeit mit Cicero als einer analogen Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur. Trotzdem, ja vielleicht eben deswegen ist es bei ihm schwieriger, sich aus den zerstreuten Notizen des Alterthums ein einheitliches Bild von seinen Bestrebungen und seinen Verdiensten zu entwerfen, als bei manchen andern der bisher behandelten Meister. Schon bei den Nachrichten über seine Werke zeigt sich die Unzulänglichkeit unserer Quellen. Denn sehen wir von den statuarischen ab, so bleiben nur vier Gemälde, von denen sich überhaupt Kunde erhalten hat; und von diesen gehören noch dazu drei einer einzigen Localität und, wie es scheint, einer und derselben Schöpfung an. Diese werden zuerst von Plinius[2]) in folgender Weise erwähnt: „Seine Werke sind ein Reitertreffen, die zwölf Götter, Theseus, über welchen er bemerkte, derselbe Heros sei bei Parrhasios mit Rosen genährt, der seinige dagegen mit Fleisch." Dass diese drei Werke sich an einem Orte befanden, nemlich in einer Halle des Kerameikos zu Athen, erfahren wir durch Pausanias[3]), welcher dieselben etwas ausführlicher beschreibt. Von dem Bilde der zwölf Götter giebt allerdings auch er nur den Titel an; und auch anderwärts finden wir nur Bemerkungen über einige Figuren derselben. So erzählt Valerius Maximus[4]): Euphranor habe das Bild des Poseidon in der höchsten Färbung der Majestät erfasst, gerade wie das eines Zeus, nur dass er ihn etwas weniger erhaben darzustellen gedachte. Aber da er den ganzen Drang seiner Phantasie in dem ersteren Bilde erschöpft, so hätten seine spätern Anstrengungen das vorgesteckte Ziel nicht zu erreichen vermocht. Dieser Erzählung unsern Glauben zu versagen, haben wir keinen Grund; wohl aber klingt es durchaus verdächtig, wenn Eustathius[5]) weiter berichtet: der Künstler in seiner Verlegenheit um ein Vorbild für den Zeus sei in eine Schule gegangen, habe sich aber bald, als er zufällig die homerischen Worte vernommen: *'Αμβρόσιαι δ'ἄρα χαῖται κ. τ. ε.*, befriedigt 183 wieder entfernt und sein Werk vollendet. Offenbar sind hier bei Eustathius die Erzählungen über den Zeus des Phidias und über die Verlegenheit des Euphranor in ziemlich ungeschickter Weise zu einer Schulanekdote zusammengeflickt. — Wahrscheinlich zu dem Bilde der zwölf Götter gehörte die Hera, deren schön gefärbtes Haar Lucian[6]) als musterhaft anführt.

In dem Gemälde des Theseus, über dessen Erscheinung Plutarch[7]) dieselbe Bemerkung macht, wie Plinius, waren nach Pausanias auch die Figuren der Demokratie und des Demos dargestellt; und das Bild überhaupt bezog sich auf Theseus als Begründer der politischen Rechtsgleichheit unter den Athenern (*Θησέα εἶναι τὸν καταστήσαντα 'Αθηναίοις ἐξ ἴσου πολιτεύεσθαι*). Ob es mit den drei genannten Figuren abgeschlossen war, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen: indem es sich den zwölf Göttern gegenüber befand (*ἐπὶ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν*), konnte es durch Hinzufügung anderer Figuren leicht auch räumlich mit diesen in eine engere Beziehung gesetzt sein, wie es geistig in beiden auf

---

1) XII, 10, 12. 2) 35, 129. 3) I, 33; vgl. Schol. ad Iliad. *α*, 530. 4) VIII, 11, ext. 5. 5) ad Il. *α*, 519. 6) Imagg. 7. 7) de glor. Ath. p. 346 A.

eine Symbolisirung hier der religiösen, dort der politischen Ordnungen abgesehen sein mochte. Die Beziehung auf eine bestimmte Gegenwart erhielten alsdann beide Bilder durch das dritte:

Das Reitertreffen, durch welches kurz vor der berühmten Schlacht bei Mantinea die Athener diese Stadt gegen einen Ueberfall der Reiterei des Epaminondas mit dem glücklichsten Erfolge vertheidigten. Nach Pausanias waren in dem Gemälde unter den Athenern Gryllos, Xenophon's Sohn, und unter den Thebanern Epaminondas besonders ausgezeichnet, und zwar sollte dargestellt sein, wie der Erstere den Letzteren verwunde; vgl. VIII, 11, 6; IX, 15, 5. Die Bevorzugung des Gryllos erklärt sich hinlänglich daraus, dass ihm in diesem Treffen der Preis der Tapferkeit zuerkannt wurde, vielleicht eben deshalb, weil der feindliche Führer durch seine Hand gefallen sein mochte. Nur konnte dieser nicht Epaminondas sein, da er nach glaubwürdigen Zeugnissen an dem Kampfe nicht persönlich Theil nahm; vgl. die ausführlichen Erörterungen von Schäfer im Rhein. Mus. N. F. V, S. 58 fg.

184 Ueber den Geist der Darstellung giebt Plutarch (a. a. O.) einige Winke. — Eine Copie dieses Gemäldes sah Pausanias in Mantinea: VIII, 9, 8.

Von dem vierten Werke sagt Plinius: „Ein berühmtes Bild von ihm ist zu Ephesos: Odysseus, der in erheucheltem Wahnsinn einen Ochsen mit einem Pferde zusammengespannt hat, nachdenkende Männer im Mantel, und der Führer, welcher das Schwert einsteckt." Richtig hat, wie schon v. Jan vermuthete, Bergk[1]) diese sämmtlichen Figuren auf ein einziges Bild bezogen, nach Anleitung einer Stelle des Lucian[2]), in welcher ein ähnliches, wenn nicht dasselbe Gemälde beschrieben wird: „Es folgt das Bild des Odysseus im Wahnsinn, nemlich weil er nicht mit den Atriden fortziehen will. Die Gesandten sind jedoch schon da, ihn zu rufen. Und seine ganze Verstellung ist sehr täuschend angelegt, das Gespann, der Mangel an Uebereinstimmung der Jochthiere, die Unwissenheit über das, was vorgeht: und doch wird er über dem Knaben ertappt. Denn Palamedes, des Nauplios Sohn, erkannte wohl, um was es sich handelte, raubt den Telemach, droht ihn, die Hand am Schwerte, zu morden, und erheuchelt dem verstellten Wahnsinn gegenüber selbst Zorn. Odysseus aber wird durch diese Furcht wieder vernünftig, zeigt sich als Vater und lässt ab von seiner Verstellung." Hier stimmt fast alles mit Plinius überein: erheuchelter Wahnsinn, ungleiches Gespann, die Gesandten wohl als aufmerksame Zuschauer (palliati cogitantes), Palamedes als ihr Anführer zwar nicht eigentlich das Schwert einsteckend (gladium condens), aber, wie Bergk meint, mit der Hand an dem halb entblössten Schwerte, so dass der Zuschauer ungewiss sein konnte, ob es herausgezogen oder eingesteckt werde. Dass also Lucian die Composition des Euphranor beschreibe, kann kaum zweifelhaft sein.

Es leuchtet ein, dass aus den bisher angeführten Nachrichten ein Einfluss des Aristides auf Euphranor als seinen Schüler sich nicht unmittelbar nachweisen lässt. Wenn nun auch Plutarch von dem Bilde der Schlacht bei Man-
185 tinea bemerkt, dass es in der Auffassung einen nicht geringen Grad von Begeisterung zeige, und dass man das Zusammenprallen im Treffen und den

[1]) Annal. d. Inst. 1846, p. 303. [2]) de domo 30.

Widerstand als erfüllt von Kraft, Muth und Leben wehl erkenne[1], so kann es allerdings scheinen, als ob die Uebereinstimmung von Ausdrücken wie *θυμὸς* und *πνεῦμα* mit animus und sensus als Eigenschaften des Aristides auf eine grosse innere Verwandtschaft beider Künstler hindeute. Aber gerade in ihrer Anwendung auf ein Schlachtbild und in einem Zusammenhange, wo es keineswegs, wie bei Plinius, auf ein scharf gefasstes vergleichendes Kunsturtheil abgesehen ist, dürfen wir dieselben im Einzelnen nicht zu scharf betonen, sondern nur im Allgemeinen auf eine energische, lebensvolle Behandlung des Gegenstandes beziehen. Zwei andere Werke des Euphranor, ein statuarisches und ein Gemälde, führen uns noch weiter von Aristides ab und auf einen Vergleich mit einem Künstler zurück, den wir oben in einen gewissen Gegensatz zu Aristides gestellt haben, nemlich mit Parrhasios. Die Statue des Paris von Euphranor, in welcher man zugleich „den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und doch auch wieder den Mörder des Achill" erkannte, muss uns unwillkürlich an den wetterwendischen Demos des Parrhasios erinnern. Der erheuchelte Wahnsinn des Odysseus aber war von beiden Malern zum Gegenstande eines Bildes gewählt worden. So sehr nun auch diese Werke ein Eingehen auf die feinsten psychologischen Bezüge und Wechselwirkungen erheischen, so sind sie doch keineswegs der Art, dass ihre Durchführung auf Seiten des Künstlers ein entschiedenes Ueberwiegen der Gefühlsthätigkeit bedingt hätte. Im Gegentheil verlangt die Vereinigung widersprechender Eigenschaften in einer Person, wie im Demos und im Paris, das Verstecken der feinsten Absichten hinter den thörichtesten Handlungen, wie im Odysseus, gerade den vollen Aufwand derjenigen geistigen Kräfte, wegen welcher wir oben Parrhasios als einen in seinem inneren Wesen von Aristides durchaus verschiedenen Künstler hinstellen mussten, nemlich nicht sowohl jene Unmittelbarkeit des Schaffens, welche 186 ihr Werk, wie einen Accord aus dem einen Grundtone, aus einer einheitlichen Anregung heraus sich entwickeln lässt, sondern eine Beobachtungsgabe, welche mit der grössten Schärfe die verschiedenartigsten Züge im Einzelnen aufzufassen und im Kunstwerke doch wieder zu einer Einheit zu verschmelzen weiss.

Wenn wir sonach Euphranor seiner inneren Anlage nach dem Parrhasios nahe verwandt erachten müssen, so dürfen wir uns doch dadurch nicht verleiten lassen, sofort an eine ähnliche Verwandtschaft hinsichtlich der Ausübung der Kunst zu denken. Eher mögen wir aus der blossen Verschiedenheit der Zeit den Schluss ziehen, dass beide Künstler bei gleicher Gabe der Beobachtung dieselbe doch auf wesentlich verschiedene Objecte gerichtet, oder aus ihr wesentlich verschiedene Resultate gezogen haben werden. Diese Voraussetzung findet aber in bestimmten Zeugnissen ihre weitere Bestätigung. Plinius rühmt das Verdienst des Parrhasios um die Proportionen[2]; berichtet aber weiter, dass auch Euphranor seine Aufmerksamkeit ihnen zugewandt habe[3]; woraus sich

---

[1] *πάρεστιν ὁρᾶν ἐν εἰκόνι τῆς μάχης τὸ σύρρηγμα καὶ τὴν ἀντέρεισιν ἀλκῆς καὶ θυμοῦ καὶ πνεύματος γεμοῦσαν. Σύρρηγμα*, was Dindorf an die Stelle des unpassenden *σύγγραμμα* gesetzt hat, scheint dem Sprachgebrauch des Plutarch angemessener, als *σύγκραμα*, worauf ich eben so wie Feuerbach: nachgel. Schr. III, 149, verfallen war. [2] primus symmetrian picturae dedit: 35, 67. [3] primus videtur .... usurpasse symmetrian: 35, 128.

doch ergiebt, dass seine Proportionen von denen des Parrhasios sich unterscheiden mussten. Und so fügt auch Plinius hinzu, dass Euphranor: „in der Gesammtheit der Körper zu schmächtig, in den Köpfen und Gliedern zu gross war[1]." Dieser Tadel, welchem es zuzuschreiben sein mag, dass seine Lehre sich nur eines geringen Erfolgs zu erfreuen hatte, weshalb er von Vitruv[2]) nur unter den weniger bedeutenden Schriftstellern über Symmetrie angeführt wird, dieser Tadel, sage ich, findet sich nun bei Plinius[3]) fast mit denselben Worten hinsichtlich des Zeuxis wiederholt, wo wir ihn aus einer gewissen Breite der malerischen Behandlung zu erklären gesucht haben. Wenn uns nun auch die Veranlassung fehlt, ihn bei Euphranor auf dieselbe Ursache zurückzuführen, so ist es doch noch viel weniger möglich, ihn aus einer Verwandtschaft mit den
187 Bestrebungen des Parrhasios herzuleiten, dessen Hauptverdienst gerade in der Feinheit der Extremitäten gesehen ward. Es handelt sich hier vielmehr um einen bestimmten Gegensatz beider Künstler in der Benutzung der Natur für Zwecke der Kunst, welchen wir jedoch durch anderweitige Nachrichten bestimmter erfassen und ergründen müssen und durch die Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Proportionen nur nachträglich bestätigen können.

Euphranor selbst verglich seinen Theseus mit dem des Parrhasios: letzterer erscheine wie mit Rosen genährt, der seinige wie mit dem Fleische des Stiers. Dieser Vergleich lässt verschiedene Auslegungen zu; und zunächst möchte man an den Gegensatz eines matteren, rosigeren und eines kräftigeren, fleischigeren Colorits zu denken geneigt sein. Wenn jedoch Plutarch hinzufügt, in der That sei der Held des Parrhasios, so zu sagen, geleckt behandelt, auf den des Euphranor dagegen liessen sich nicht mit Unrecht die Worte anwenden:

Δῆμον Ἐρεχθῆος μεγαλήτορος ὅν ποτ' Ἀθήνη
θρέψε Διὸς θυγάτηρ,

so geht daraus hervor, dass der letztere in seiner ganzen Erscheinung sich überhaupt gewaltiger zeigen und durch dieselbe imponiren musste; und diese Deutung wird unterstützt durch ein Urtheil bei Plinius, dem zufolge Euphranor „zuerst die Würde der Heroen zum Ausdruck gebracht zu haben scheine": hic primus videtur expressisse dignitatis heroum. Dieses Urtheil hat mit manchen ähnlichen bei Plinius das gemein, dass es aus sehr guter Quelle stammt, also für uns einen unbestreitbaren Werth hat, zugleich aber, dass es durch die Art seiner Fassung zunächst Anstoss zu erregen geeignet ist. Die früheren Maler, ein Polygnot vor allen andern, sollten die Würde der Heroen nicht zum Ausdruck gebracht haben? Ein Blick auf das Selbstlob seines Theseus kann uns wenigstens den Weg zeigen, in welcher Richtung wir die „Würde der Heroen" bei Euphranor zu suchen haben. Denn betrachten wir es nur genauer, so brauchen wir es nicht als ein überall gültiges und absolutes, sondern nur als das Lob eines wenn auch noch so vortrefflichen Naturalisten oder Realisten gelten zu lassen.
188 Der Idealbildung, wie im Allgemeinen, so bei der Darstellung von Heroen, wird immer jene edle Einfalt und stille Grösse eigen sein müssen, welche Winckel-

---

[1]) sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior. [2]) VII, praef. § 14. [3]) 35, 64: reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque.

mann als den chrakteristischen Grundzug der griechischen Kunst bezeichnet. Ihr Streben muss dahin gerichtet sein, den Helden, der doch immer nur mit menschlichen Formen bekleidet erscheinen kann, dadurch zum Helden zu machen, dass sie ihm diese Formen in ihrer höchsten Veredelung, gereinigt von den Schwächen und Zufälligkeiten des Menschlichen, zuertheilt und dadurch um so unmittelbarer den Geist, die grosse gesetzte Seele hervortreten lässt, jenes Ethos, welches die gesammte Thätigkeit auch noch bei der höchsten Erregung beherrcht. Ganz anders verfährt der Naturalist oder, wie ich ihn hier lieber nennen möchte, der Realist: er geht nicht vom Ethos aus, sondern von den ἤθη, nicht von dem Geiste als dem einheitlichen, Alles bewegenden Mittelpunkte, sondern von den Erscheinungen, welche das innere Leben, aber nicht blos der Geist, sondern jeder Trieb, jede Leidenschaft an dem äusseren Menschen hervorbringt, also nicht von der Ursache, sondern von der Wirkung. Gewaltige Helden wird er deshalb nicht anders darstellen zu können meinen, als dass er sie auch in ihrer äusseren Erscheinung gewaltig auftreten lässt; gewaltige Thaten wird er nicht zeigen ohne die Anstrengung, mit welcher sie vollbracht werden. Ihm muss also mit der Grösse der That der körperliche Ausdruck derselben wachsen, dem Idealisten der Geist, welcher die That beherrscht und die Kräfte zu ihrer Vollbringung regelt. Michelangelo lässt die Atlanten an der Decke der sixtinischen Kapelle, „die personificirten Kräfte des Gewölbes“, wie man sie wohl genannt hat, unter dem Gewicht, welches auf ihnen lastet, fast erdrückt werden, um zu zeigen, welcher Gewalt sie Widerstand zu leisten haben. Eine griechische Karyatide trägt mit Leichtigkeit ihre Last, weil diese in derjenigen Lage auf dem Körper ruht, in welcher sie den mindesten Aufwand von Kräften erfordert. Ein Zeus, ein Herakles, wie wir sie aus den idealen Bildungen der griechischen Kunst kennen, erscheinen gewiss jeder noch so ausserordentlichen Anstrengung gewachsen; und doch hat der Künstler nie nöthig gehabt, in ihrer Darstellung über die Grenzen der energischen, aber leidenschaftslosen menschlichen Natur hinauszugehen. Im Moses des Michelangelo erkennen wir allerdings eine unge- 189 wöhnliche Energie, eine fast übermenschliche Kraft. Aber sie erscheint uns als zu diesem Grade gesteigert durch die Gewalt des Zorns, der Leidenschaft, also ohne jenen geistigen Schwerpunkt, welcher jede Aeusserung selbst der ausserordentlichsten Thatkraft in ihrem Gleichgewicht zu erhalten vermag. Ich fühle sehr wohl, in wie vielen Beziehungen ein solcher Vergleich gerade zwischen Michelangelo und Werken antiker Kunst unpassend erscheinen mag. Dennoch werden wir nicht leugnen können, dass in den Perioden der letzteren, in welchen ein pathetisches Element und der Ausdruck verschiedener Affecte vorzuwalten begann, manche Erscheinung wenigstens in ihren ersten Keimen sich zeigt, welche eine Vergleichung mit dem gewaltigsten Künstler der Neuzeit wohl zulässt. Kehren wir nun wieder zu den beiden Bildern des Theseus von Euphranor und von Parrhasios zurück, so wird uns der mit Rosen genährte Held des letzteren an den jugendlichen Heros erinnern, welcher in Athen wegen seiner fast mädchenhaften Erscheinung sogar der Verspottung nicht zu entgehen vermochte. Wie aber dieser im Stande war, den Spott durch seine Thaten zu widerlegen, so wird auch sein Bild in Form und Ausdruck denjenigen Adel gezeigt haben, an welchem wir den wahren Helden am sichersten zu erkennen vermögen.

Die Eigenschaft dagegen, welche Euphranor seinem Theseus beilegt, schliesst keineswegs eine Hinweisung auf einen ähnlichen ideellen Gehalt ein, sondern deutet auf die materielle Kraft, welche sich schon in der äussern Erscheinung aussprach. Nehmen wir also den sinnlichen Eindruck, welchen das Auge erhält, zum Maassstab unseres Urtheils, so musste allerdings der mit Fleisch genährte Theseus des Euphranor gewaltiger und imposanter erscheinen, als der seines Vorgängers Parrhasios; und hierauf werden wir daher die „Würde der Heroen", dignitatis heroum, welche sich nach Plinius zuerst in den Werken des Euphranor ausgedrückt fand, beziehen müssen. Wir pflegen freilich dignitas in der Regel als ein würdevolles, gemessenes Auftreten, als einem dem
190 decor verwandten Begriff aufzufassen [1]). Wenn aber Cicero [2]) die krotoniatischen Knaben in der Palästra magna praeditos dignitate nennt und sagt, dass sich dieselben corporis viribus et dignitatibus auszeichneten, so leuchtet ein, dass durch dignitas auch das bezeichnet werden kann, was durch die äussere Erscheinung Achtung einflösst, das männlich Kräftige des ganzen persönlichen Auftretens, welches natürlich bei dem Geschlechte der Heroen eine Steigerung über das Maas des Menschlichen hinaus erfahren muss, bei den Göttern sich zur Majestät erhebt. Jetzt werden wir uns auch an die Erzählung von dem Misslingen des Zeus in dem Gemälde der zwölf Götter erinnern dürfen. Nachdem das Ideal des Zeus schon längst und in einer Weise festgestellt war, dass es an geistiger Bedeutung das des Poseidon so weit überragte, wie in dem Glauben der Griechen der eine Gott den andern, müssten wir eine innere Unwahrscheinlichkeit darin erkennen, dass es dem Euphranor nicht gelungen sein sollte, in seinem Werke dieses bereits feststehende Verhältniss zu bewahren, sofern es sich eben nicht um die Lösung eines durchaus neuen Problems handelte. Dies ist aber der Fall, sofern wir annehmen, dass es dem Künstler nicht vorzugsweise um eine Steigerung des geistigen Ausdrucks, sondern des Ausdrucks körperlicher Kraft und Gewalt zu thun war. Hier lag es allerdings nahe, den Poseidon, welcher von seiner elementaren Natur in Mythus und Kunst weit mehr bewahrt hatte, als sein mehr vergeistigter Bruder, mit einer solchen Fülle körperlicher Majestät (excellentissimis maiestatis coloribus) zu bekleiden, dass es dem Künstler, wenn er eben nicht im Gebiete des Geistigen das Gegengewicht suchen wollte, schwer werden mochte, sich in der eingeschlagenen Richtung noch zu überbieten.

Wir betrachten also Euphranor als den Begründer einer wesentlich neuen Kunstrichtung, auf welche die Prädicate der Grossartigkeit und Würde (*μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικὸν*) in bestimmter Beschränkung auf die Auffassung der körperlichen Erscheinung eben so angewendet werden dürfen, wie sie der Kunst des Phidias im höheren idealeren Sinne beigelegt werden. Und so konnte Varro [3])
191 dem Kleinkünstler Kallikles gegenüber den Euphranor sehr wohl als Repräsentanten der Erhabenheit (altitudo) hinstellen. Freilich sind die Zeugnisse, auf welchen unsere Darlegung beruht, gering an Zahl, und nach ihrer Fassung kann ihre Deutung manchen Zweifeln ausgesetzt erscheinen. Darum werden wir

---

[1]) vgl. z. B. Cic. de off. 1, 36. [2]) de invent. II, 1. [3]) fragm. p. 226 ed Bipont.; bei Charisius p. 72 ed. Lindemann.

die unsrige wenigstens noch nach einer Seite hin sicher zu stellen suchen, indem wir nachweisen, dass sie nicht im Widerspruche mit der allgemeinen Entwickelungsgeschichte der Malerei steht. Denn auffallend wird es allerdings erscheinen, dass sich aus der durchaus auf Gefühl und Empfindung beruhenden Richtung des Aristides bei seinem Schüler Euphranor eine so durchaus realistische Auffassung entwickelt haben soll. Und doch lässt sich die Möglichkeit dieses Ueberganges von vorn herein durch eine gewichtige kunstgeschichtliche Analogie nachweisen. Gerade der Künstler, dessen ganzes Streben durchaus vom Irdischen weg zum geistig Ascetischen gewendet war, Fiesole war es, der „in physiognomischer Beziehung allen florentinischen Naturalisten vorgeleuchtet hat“, „der bei den florentinischen Malern der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts den Sinn für den Reiz und für die Bedeutung des Mannigfaltigen in der menschlichen Gesichtsbildung weckte und schärfte [1].“ Wie aber hier keineswegs der Zufall, sondern innere Gründe wirkten, so fehlt es auch nicht an einem inneren Zusammenhange zwischen den scheinbar sich widersprechenden Leistungen des Aristides und des Euphranor.

Aristides mochte noch so sehr aus der innersten Tiefe des Seelen- und Gefühlslebens heraus seine Werke schaffen, sein ganzes Streben mochte dadurch noch so sehr vergeistigt erscheinen: so musste er doch, indem er Affecte, Leiden und Leidenschaften schilderte, sein Augenmerk von den bleibenden Formen des Grundcharakters, dem Ethos der polygnotischen Kunst ab auf vorübergehende psychologische Stimmungen und Züge richten, welche an den ihrer Natur nach beweglicheren und wandelbareren Formen des Körpers zur Anschauung kommen. Wenn nun aber auch der mit dem feinsten Gefühl hervorragend begabte Künstler sich bei der Darstellung jener Züge mit einem möglichst geringen Maasse körperlichen Ausdrucks begnügt, so ist es doch natürlich, dass der, wenn auch noch so tüchtige, aber nicht so fein organisirte Nachahmer gerade, was äusserlich, formell wahrnehmbar ist, ins Auge fassen wird. Indem er aber dabei die Bemerkung macht, dass mit der Stärke des wiederzugebenden Affects sich auch der körperliche Ausdruck steigert, kann er leicht verleitet werden, das Verhältniss zwischen Ursache und Wirkung zu verkennen, und die Darstellung des Affects durch die Stärke seiner materiellen Aeusserung bedingt erachten. Und hiermit ist der Keim zu jener realistischen Anschauung und Auffassung gegeben, welche Grosses und Erhabenes nur körperlich gross und erhaben darstellen zu können meint. 192

Es würde gewiss lehrreich sein, wenn wir eingehender zu verfolgen vermöchten, wie sich diese Richtung in der Behandlung des Einzelnen offenbarte. Aber die wenigen vorhandenen Nachrichten genügten kaum, sie im allgemeinen mit Sicherheit nachzuweisen. Nur auf einen Punkt wollen wir noch einmal unsere Aufmerksamkeit zurücklenken, auf die Eigenthümlichkeit in der Behandlung der Proportionen. Der älteren von Polyklet begründeten Lehre lag das Bestreben zu Grunde, durch ihre quadraten Proportionen den eigentlichen Stamm des Körpers, als von welchem jede Kraftentwickelung ausgeht, für eine solche auch besonders und nachdrücklich befähigt erscheinen zu lassen. Wenn

[1] Rumohr: ital. Forsch. II, 264 u. 256 und überhaupt im 13ten Capitel.

dagegen Euphranor das Verhältniss umkehrte und den Körper schmächtiger, die äussern Glieder massiger bildete, so wird auch seine Absicht dabei die umgekehrte gewesen sein: er glaubte seinen Figuren den Ausdruck grösserer Kraft zu verleihen, indem er die Glieder als die Werkzeuge der Kraftäusserung in ihrer Bildung bevorzugte. Was also als ein Mangel gerügt wird, das erscheint seinem Ursprunge nach als eine Aeusserung der realistischen Grundrichtung des Künstlers, welche nur immer mehr bestätigt, wie auf diesem Wege sich die Aufmerksamkeit von den inneren Gründen der Dinge ab auf die Darstellung des sinnlich und äusserlich Wahrnehmbaren wandte. In diesem Sinne haben wir derjenigen Periode in der Geschichte der Bildhauer, an deren Spitze für uns 193 Euphranor steht, ein Streben nach äusserer Wahrheit zugeschrieben, welches bei den Begründern dieser Richtung nur erst in seinen Keimen nachweisbar ist, dafür aber nur eine Generation später, bei einigen Schülern des Praxiteles und Lysipp, um so schärfer und in voller Entwickelung hervortritt. Dass auch in der Malerei ähnliche Verhältnisse obwalteten, werden wir, wenn auch nicht so bestimmt an den Schülern des Euphranor, um so deutlicher an den Schülern eines Schülers wahrnehmen.

Von den Ersteren vermögen wir, da über Charmantides und Leonidas ausser den früher angeführten keine Nachrichten vorhanden sind, nur Antidotos einer etwas genaueren Betrachtung zu unterwerfen:

Antidotos,

der dritte Schüler des Euphranor, ist nur aus einer Stelle des Plinius (35, 130) bekannt. „Von ihm ist ein Kämpfer mit dem Schilde zu Athen, ein Ringer, und ein wie weniges Andere gerühmter Trompeter.“ Seine Kunstrichtung bezeichnet Plinius kurz mit den Worten: ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus. So gering diese Nachrichten sind, so gewähren sie uns doch ein zwar einfaches, aber klares Bild vom Charakter des Antidotos. Die Sorgfalt der Durchführung steht mit dem Mangel an Fruchtbarkeit in deutlicher Wechselbeziehung. Wollen wir aber, was der Ausdruck des Plinius allerdings erlaubt, lieber an einen Mangel an Mannigfaltigkeit in der Wahl der Gegenstände denken, so findet auch diese Deutung in den uns bekannten drei sehr gleichartigen Werken ihrer Unterstützung. Zugleich erkennen wir in iher Wahl den Einfluss der Schule, aus welcher der Künstler hervorging, insofern die durch die Handlung bedingte Erregtheit zwar nicht eine Tiefe des Gefühls, wie bei Aristides, voraussetzt, dagegen aber eine realistische Darstellung physischer Thätigkeiten und Kräfte, wie bei Euphranor, um so mehr begünstigen musste. Die Strenge der Farben endlich lässt sich aus verschiedenen Ursachen herleiten. Wir haben sie schon früher einmal, bei Nikophanes, mit einer grossen Sorgfalt der übrigen Durchführung gepaart gefunden. Bedenken wir aber, dass ein gleicher Vorwurf auch dem Aristides gemacht wurde, so dürfen wir uns wohl zu der Ansicht hinneigen, dass diese ganze, mehr auf die Darstellung des 194 Ausdrucks bedachte Schule bis auf Antidotos dem Glanz und dem Schmelz des Colorits eine weniger hervorragende Bedeutung beigelegt habe; wenn auch immer Euphranor, wie aus der Aeusserung über seinen Theseus hervorgeht, nach einer kräftigen Farbe streben und in der Färbung einzelner Theile, wie des Haars seiner Hera, sogar ausgezeichnet sein mochte.

Am meisten jedoch verdankte, wie Plinius bemerkt, Antidotos sein Ansehen dem Ruhme seines Schülers:

Nikias.

Da über Zeit und Vaterland dieses Künstlers bereits gesprochen ist, so wenden wir uns sofort zur Betrachtung seiner Werke. Wir folgen dabei dem Plinius, welcher sie mit einer Ausnahme in einer einzigen Stelle (35, 131 und 132) anführt.

„Nemea, aus Asien von Silanus nach Rom gebracht, über welches Werk an einer andern Stelle bemerkt wird, dass es in der Curie aufgestellt war", nemlich 35, 27, wo es heisst: „Augustus liess in der Curie, welche er auf dem Comitium weihete, zwei Gemälde in die Wand ein: Nemea auf einem Löwen sitzend, sie selbst eine Palme führend; daneben steht ein Greis mit dem Stabe, über dessen Haupt ein Täfelchen mit einem Zweigespann herabhängt. Nikias schrieb, er habe es eingebrannt: denn diesen Ausdruck hat er gebraucht". Es war also ausdrücklich als enkaustisch bezeichnet. Was die Darstellung anlangt, so wollte man früher den Greis für einen Hirten erklären. Stephani (Parerga archaeol. in den Bullet. der Petersburg. Academie 1851, S. 327 fg.) glaubte ihn dagegen auf Asopos, den Vater der Nemea, deuten zu dürfen. Mir scheint jedoch Panofka (Arch. Zeit. 1852, S. 445) das Richtige getroffen zu haben, wenn er in dieser Figur einen Kampfrichter und in dem ganzen Gemälde eine Verherrlichung der nemeischen Kampfspiele erkennt. Auch die tabella bigae, an welcher man vielfach Anstoss genommen hat, erhält dadurch als ein Votivbildchen mit einem Zweigespanne ihre passende Erklärung, indem durch dasselbe auf die Veranlassung zu dem ganzen Bilde, einen Sieg des Bestellers oder ersten Besitzers, hingedeutet sein mochte.

„Dionysos im Tempel der Concordia."

„Hyakinthos, an welchem Augustus solche Freude hatte, dass er ihn aus Alexandria nach Eroberung der Stadt mit sich nahm, weshalb Tiberius dieses Bild in seinem Tempel weihete." Ueber die Darstellung des Jünglings macht Pausanias (III, 19, 4) die Bemerkung, dass Nikias ihn etwas zu jugendlich schön gemalt, indem er auf die Liebe anspielen wollte, welche Apollo zum Hyakinthos gefasst haben sollte. Diese Bemerkung genügt, um den Gedanken abzuweisen, dass in einem Gemälde bei dem älteren Philostratus (I, 24) die Composition des Nikias beschrieben wurde, indem dort der Jüngling als weit kräftiger geschildert ist. Dagegen stimmt mit der Angabe des Pausanias die Beschreibung eines Gemäldes bei dem jüngeren Philostratus (14) überein, welches geradezu darstellte, wie der Gott dem schönen Knaben seine Liebesanträge macht. 195

„Danae," nicht Diana, wie früher gelesen ward.

„Zu Ephesos das Grabmal des Megabyzos, des Priesters der ephesischen Artemis."

„Zu Athen die Nekyomantie des Homer; diese wollte er dem König Attalos nicht für sechszig Talente verkaufen, sondern schenkte sie, da er an Schätzen Ueberfluss hatte, seiner Vaterstadt." Ueber die Verwechselung des Attalos mit Ptolemaeos s. o. Auf dieses Gemälde bezieht sich ein Epigramm des Antipater von Sidon: Anall. II, p. 528, n. 53 a.

„Er machte auch grosse Gemälde, darunter Kalypso, Jo, Andromeda, Alexander auch, der in den Portiken des Pompeius sich auszeichnet, und Kalypso sitzend.“ Die doppelte Erwähnung der Kalypso erscheint mir verdächtig; und ich möchte daher vermuthen, dass die zweite aus einer nachträglichen Randbemerkung entstanden ist. Ueber Andromeda s. u.

„Ihm werden auch Thiere zugeschrieben; und besonders glücklich stellte er Hunde dar.“ Deshalb versteht Welcker (Kunstbl. 1827, n. 81) an der Stelle, wo Pausanias I, 29, 15 berichtet, dass Nikias an der Strasse bei der Akademie begraben sei, den Ausdruck ζῶα ἄριστος γράψαι τῶν ἐφ' αὐτοῦ wörtlich, während er sonst vom Malen im Allgemeinen gebraucht zu werden pflegt.

Endlich beschreibt Pausanias (VII, 22, 6) als besonders sehenswerth das 196 Gemälde an einem marmornen Grabmale bei Tritaea in Achaia: „ein elfenbeinerner Thron und auf demselben eine junge Frau von schönem Ansehen; neben ihr steht eine Dienerin mit dem Sonnenschirme; ferner ein stehender, noch unbärtiger Jüngling, angethan mit Chiton und einer purpurnen Chlamys darüber; neben ihm führt ein Diener mit Speeren die zum Jagen tüchtigen Hunde. Ihre Namen waren nicht zu erfahren; aber jeder konnte leicht schliessen, dass dort ein Mann und eine Frau gemeinschaftlich begraben waren.“

Dass Nikias in der Färbung (circumlitio) der Statuen besonders tüchtig war und deshalb namentlich von Praxiteles geschätzt ward (Plin. 35, 133), ist schon früher erwähnt worden.

Was wir ausserdem über Nikias wissen, wollen wir hier zunächst ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Schule im Einzelnen betrachten. — Zuerst mag der grosse Eifer hervorgehoben werden, mit welchem sich Nikias seiner Kunst hingab, so dass er darüber öfters Bad und Frühstück vergessen haben soll und seine Diener fragen musste, ob er diesen Bedürfnissen schon genügt habe[1]).

Weit wichtiger für die Erkenntniss seiner Kunstrichtung ist aber die folgende Nachricht bei Plinius[2]): „Grosse Aufmerksamkeit wendete er auf Licht und Schatten, und achtete mit besonderer Sorgfalt darauf, dass seine Malereien aus den Tafeln hervortreten.“ Diese beiden Angaben ergänzen sich gegenseitig, so dass sie eigentlich nur ein einziges Urtheil bilden. Denn der erste Satz wird durch den zweiten näher dahin bestimmt, dass die auf Licht und Schatten verwendete Sorgfalt nicht sowohl den Reiz des Farbenspieles im Auge hatte, als eben auf jene plastische Gestaltung der einzelnen Formen, wie der ganzen Figuren berechnet war; und eben so lehrt wieder der erste Satz, dass jenes Hervortreten, wenn es auch durch die Mittel der Zeichnung, durch Verkürzungen u. a., unterstützt werden mochte, bei Nikias doch noch mehr auf einer richtigen Behandlung der Lichter und Schatten beruhte. Es mag vielleicht gewagt er- 197 scheinen, wenn wir als ein Mittel zur Erreichung dieser Zwecke hier die circumlitio anführen: denn allerdings spricht Plinius von ihr nur mit Bezug auf die Färbung der Statuen; und selbst, was sie in dieser Beschränkung zu bedeuten habe, ist kaum über allen Zweifel festgestellt. Wenn aber nach Quin-

---

[1]) Aelian v. h. III, 31; Plutarch an seni s. resp. ger. 786 B; non posse suav. vivi sec. Epic. 1093 C, wo dieser Eifer nur auf das Malen an der Nekyia bezogen wird. [2]) 35, 131.

tilian[1]) die circumlitio in der Malerei besteht in einer circumductio colorum in extremitatibus figurarum, qua ipsae figurae aptius finiuntur et eminentius extant, einer Behandlung der Farbe an den Figuren nach ihren äusseren Umrissen hin, durch welche die Figuren selbst passender sich abschliessen und gerundeter hervortreten, so dürfen wir aus der Uebereinstimmung dieser Definition mit dem obigen Urtheile des Plinius wohl den Schluss ziehen, dass auch in der Malerei dem Nikias das Verdienst der circumlitio nicht abzusprechen ist. Zugleich aber kann diese von Welcker[2]) mit Recht betonte Stelle uns auch von der Bedeutung der circumlitio für die Skulptur einen bestimmteren Begriff geben. Denn wir brauchen, was in der Malerei von ganzen Figuren gilt, hier nur auf die einzelnen in gewissem Sinne selbständigen Theile einer einzigen Gestalt zu übertragen: selbständig insofern, als sie ihrem Stoffe nach keine Verwandtschaft mit den sie begrenzenden Theilen haben. So scheiden sich die verschiedenartigen Gewänder und sonstiger Schmuck sowohl von einander, als vom Körper im allgemeinen, am Körper wieder das Haar vom Fleische, und wollen wir weiter gehen, die Augen, Lippen u. a. von der Masse der Haut. Wir erkennen daher die Bedeutung der circumlitio darin, dass durch sie die Begrenzungen dieser verschiedenen Stoffe deutlicher hervorgehoben werden, und durch diese Sonderung das Ganze an Uebersichtlichkeit und plastischer Abrundung gewinnt. So wenig es aber ist, was wir erfahrungsmässig über die Ausübung dieses Kunstzweiges wissen, so leuchtet doch ein, dass gerade wegen der nothwendig gebotenen Beschränkung auf die einfachsten Farbenmittel die Anwendung, das Auswählen und Harmonisiren derselben eine um so grössere Vorsicht erheischte, und daher selbst ein Bildhauer wie Praxiteles sich bewogen fühlen konnte, das hierin geübtere Auge und die Hand eines Malers zu Hülfe zu rufen. Auf der andern Seite wird aber dem Nikias die grössere Aufmerksamkeit, welche er dadurch der plastischen Darstellungsweise zu widmen veranlasst ward, auch in der Malerei wieder förderlich geworden sein; ja vielleicht beruht gerade seine von Plinius hervorgehobene malerische Eigenthümlichkeit auf dieser Wechselwirkung verschiedenartiger Thätigkeit. So erscheint z. B. die Bemerkung des Fronto[3]), man solle von Nikias nicht verlangen, dass er „obscura" male, am leichtesten ihre Erklärung in dem Streben nach derjenigen Klarheit und Durchsichtigkeit zu finden, welche selbst in den Schatten noch die plastische Rundung aller Formen erkennen lässt. Ob und wie weit ihm dabei eine vor ihm nicht angewendete Farbe, usta, ein röthlich gelbes Bleioxyd, dessen Bedeutung für Schattengebung von Plinius besonders hervorgehoben wird[4]), von wesentlichem Nutzen gewesen ist, vermögen wir bei unserer lückenhaften Kenntniss der alten Malertechnik freilich nicht zu bestimmen. 198

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der Gegenstände, deren Darstellung er seine Kunst widmete, so meldet uns Plinius[5]) ausdrücklich, dass er mit besonderer Sorgfalt Frauen malte; und die Titel mehrerer seiner Gemälde, Nemea, Danae, Kalypso, Jo, Andromeda, können dieser Angabe als Bestätigung dienen. Ausserdem ist uns aber noch eine specielle Aeusserung des Nikias selbst über

---

[1]) VIII, 5, 26. [2]) zu Müller Arch. S. 431. [3]) epist. p. 170 ed. Rom. [4]) 35, 38; vgl. Wiegmann Malerei d. A. S. 218. [5]) 35, 131.

die Wahl malerischer Stoffe durch Demetrius Phalereus[1]) überliefert worden: „Nikias sagte, auch das sei kein kleiner Theil der Malerkunst, dass man sich einen bedeutenden Stoff zum Malen ersehe und nicht seine Kunst an Kleinigkeiten zersplittere, wie an Vögeln oder Blumen: vielmehr Reiter- und Seetreffen solle man wählen, wo sich viele Stellungen von Pferden zeigen lassen, wie sie laufen, sich bäumen, niederhocken; wo Viele Speere werfen, Viele auch von den Pferden herabfallen. Er meinte nemlich, dass der Stoff selbst einen Theil der Malerkunst ausmache, wie bei den Dichtern die Mythen." Vergleichen wir nun diesen Ausspruch mit dem Verzeichniss der uns bekannten Werke, so werden wir ein gewisses Befremden nicht unterdrücken können. Denn kein Schlacht-
199 bild findet sich unter ihnen, überhaupt kein Bild, auf welches die vom Künstler selbst aufgestellten Forderungen Anwendung zu erleiden scheinen. Sollte also Nikias etwa eine Theorie aufgestellt haben, welche zu befolgen er selbst die Kraft nicht in sich fühlte? Gewiss ist dies nicht glaublich: und so dürfen wir wohl den Ausweg annehmen, den uns Philostratus[2]) durch die Beschreibung eines Gemäldes der Befreiung der Andromeda bietet, welches sich von den sonst bekannten Darstellungen dieses Mythus auf sehr bemerkenswerthe Weise unterscheidet. Das Meerungeheuer liegt getödtet am Ufer und färbt mit seinem Blute die Wellen des Meeres. Eros, als Jüngling gebildet, hat dem Perseus im Kampfe beigestanden, und noch aufgeregt davon ist er beschäftigt, die Bande der Andromeda zu lösen, welche noch furchtsam, aber doch zugleich schon erfreut erscheint. Perseus, vom Kampfe ermattet und von Schweiss triefend, liegt im Grase, und während sein Blick auf der Jungfrau ruht, bringen ihm die schwarzen äthiopischen Hirten erfreut ihre Huldigungen dar und reichen ihm zur Stärkung Milch und Wein. Die Eigenthümlichkeit der Composition fiel schon Welcker auf; und sie weicht allerdings nicht nur von den sonst bekannten Darstellungen desselben Gegenstandes gänzlich ab, sondern unterscheidet sich ihrer ganzen Auffassung nach sogar von der grösseren Masse aller uns erhaltenen Gemälde. Dagegen entspricht sie vollkommen der Forderung des Nikias, dass der Künstler Gegenstände wählen solle, welche eine reiche Entfaltung mannigfacher dramatischer Motive begünstigen. Dass Philostratus die Composition des Nikias beschreibe, wird freilich durch kein äusseres Zeugniss bestätigt; legen wir aber innern Gründen ein Gewicht bei, so kann kaum noch ein Zweifel daran bei uns aufkommen. Denn auch abgesehen von der Auffassung des Ganzen lässt sich die eigenthümliche Motivirung und Darstellung der einzelnen Figuren nirgends besser erklären, als bei einem Künstler aus der Schule des Euphranor; ja die realistische Richtung, welche wir diesem Letztern beigelegt haben, tritt uns eigentlich erst durch die Beschreibung des Philostratus in einem concreten Beispiele vor Augen. Die geröthete Schulter des Perseus mit ihren von der An-
200 strengung geschwollenen Adern, welche vor der elfenbeinernen des Pelops den Vorzug verdienen sollte, zeigt uns, in welchem Sinne Euphranor seinen rindfleischgenährten Theseus dem rosengenährten des Parrhasios gegenübergestellt haben mag. Ueberall soll die Grösse des Sieges durch die Anstrengungen deutlich gemacht werden, welche er gekostet hat. Nicht genug, dass Perseus

1) elocut. 76. 2) I, 29.

von Schweiss triefend zu ermattet scheint, um der Geliebten selbst die Fesseln zu lösen: sogar Eros, der Gott, zeigt sich aufgeregt durch die Mühen des vorangegangenen Kampfes. Wohl ziemt es ferner dem Nikias als Maler von Frauen, dass er Andromeda unbekleidet hingestellt hat, „eine Lydierin an Zartheit, eine Athenerin an Ehrbarkeit und kräftig wie eine Spartiatin.“ Die gewünschte Mannigfaltigkeit endlich erhielt das Ganze durch den Chor der äthiopischen Hirten und den sprechenden Ausdruck ihrer Freude.

Halten wir uns an diese Composition, so werden wir nicht länger leugnen, dass auch unter den übrigen von Plinius angeführten Gemälden manche einer ähnlichen breiteren Entwickelung ihrer anderwärts einfacher behandelten Motive sich günstig erweisen. Danae z. B. in der Scene, wo sie in dem Kasten an das Ufer von Seriphos getrieben und von Fischern gefunden wird, wäre als ein demselben Mythenkreise angehöriges Bild sogar ein passendes Seitenstück zum Gemälde der Andromeda. Noch reicher an dramatischen Motiven ist der Mythus der Jo. Auf jeden Fall aber hat sich uns jetzt der scheinbare Widerspruch zwischen den Worten des Nikias und seinen Werken nicht nur gelöst, sondern er hat uns auch den Weg gezeigt, die Eigenthümlichkeit des Künstlers in der Weise näher zu bestimmen, dass seine Stellung im Zusammenhange der Schule als eine durchaus naturgemässe erscheint.

Wir haben das Wesen des Aristides und Euphranor durch die Vergleichung mit analogen Erscheinungen der florentinischen Kunst zu erläutern versucht. Auch Nikias fordert uns zu einem ähnlichen Verfahren auf, und zwar müssen wir durch ihn an diejenigen Elemente der Kunstübung erinnert werden, welche bei den Florentinern durch Masaccio und seine Nachfolger ihre Ausbildung erhielten. Auch bei Masaccio finden wir das Streben nach einer mehr plastischen Abrundung der Figuren, auf welcher vor allem jenes „Heraustreten 201 aus der Tafel“ beruht. Die lebendige Bewegtheit der Composition freilich, wie sie Nikias verlangte, war jenen Florentinern, wie überhaupt der Kunst ihrer Zeit noch fremd, indem die noch ziemlich ausschliesslich religiösen Stoffe einer solchen Behandlungsart sich minder günstig erwiesen. Aber innerhalb der hierdurch gebotenen Beschränkungen begegnen wir gleichfalls der Absicht, die sonst einfachen und auf die wesentlichen Elemente der Handlung beschränkten Motive weiter zu entwickeln und namentlich den engen Kreis der eigentlich handelnden Personen gewissermassen durch einen Chor von sehr entfernt betheiligten Zuschauern zu erweitern. Geschah dies zunächst auch noch oft in einer mehr äusserlichen Weise, durch welche sogar die historische Auffassung im strengeren Sinne zuweilen beeinträchtigt erscheinen mag, so ward dafür die Möglichkeit einer um so reicheren und treueren Schilderung von Zügen aus der Wirklichkeit gewonnen und dadurch eben jene realistische Richtung gefördert, in welcher die innere Verwandtschaft der Schule des Euphranor und der Florentiner uns deutlich und sprechend vor Augen tritt. — Wie aber diese Richtung bei Euphranor und Nikias keineswegs ausschliesslich auf der Subjectivität dieser Künstler beruht, sondern mit der gesammten Entwickelung des griechischen Geistes in engem Zusammenhange steht, darüber werden in dem Rückblicke auf diese ganze Periode der Malerei noch einige Nachweisungen gegeben werden.

Am Schlusse der thebanisch-attischen Schule bleibt uns zunächst noch ein Künstler zu betrachten übrig:

Omphalio, der einzige uns bekannte Schüler des Nikias, soll zuerst sein Sclave gewesen und von ihm geliebt worden sein. Gemälde von ihm, welche Pausanias (IV, 31, 11) beschreibt, befanden sich an dem hintern Theile eines Tempels der Messene, der Tochter des Triopas, zu Messene, und stellten die Herrscher dieses Landes dar: aus der Zeit vor der Ankunft der Dorier im Peloponnes Aphareus und seine Söhne (Idas und Lynkeus), von den zurückgekehrten Herakliden Kresphontes, einen von den Führern der Dorier; von denen die in Pylos sich niedergelassen, Nestor nebst Thrasymedes und Antilochos als diejenigen unter den Söhnen Nestors, welche wegen ihres Alters und weil sie am Zuge gegen Troja theilgenommen, besonders geehrt wurden. Ferner 202 Leukippos, des Aphareus Bruder, nebst Hilaeira und Phoebe (seinen Töchtern) und ausserdem Arsinoe; endlich Asklepios, als Sohn der Arsinoe nach der Sage der Messenier, und Machaon und Podaleirios, weil auch sie an dem Kampfe gegen Ilion theilgenommen hatten. Ueber die künstlerische Behandluug enthält sich Pausanias, wie gewöhnlich, jedes Urtheils. Doch lässt sich aus seiner Aufzählung noch deutlich die Anordnung der Figuren nach einem Schema strenger Entsprechung erkennen:

A.	Aphareus	B.	Leukippos
	Idas		Hilaeira
	Lynkeus		Phoibe
	Kresphontes		Arsinoe
a.	Nestor	b.	Asklepios
	Thrasymedes		Machaon
	Antilochos		Podaleirios.

So haben wir hier ein Beispiel, dass die Malerei auch in der Zeit ihrer höchsten Ausbildung, wenn sie im Dienste der Religion arbeitete, der alten Strenge der Satzung in der Gesammt-Composition folgte, wenn sie auch in der Durchführung des Einzelnen den Forderungen der Zeit hinlängliche Rechnung getragen haben mag.

Neben den beiden Schulen, welche uns bis jetzt beschäftigt haben, tritt gegen die Zeit Alexanders eine Reihe von Künstlern auf, welche, ohne unter einander in einem ähnlichen Zusammenhange zu stehen, doch auf die Gestaltung der Kunst durch die Bedeutung ihrer Persönlichkeit einen nicht minder wichtigen Einfluss ausüben, wie jene. Vor Allen ragt unter ihnen hervor:

Apelles.

Wie hoch der Ruhm dieses Künstlers im Alterthume gestiegen war, spricht sich schon in der Theilnahme aus, welche man nicht nur seinen Werken, sondern auch seiner Person schenkte. Um mit der Frage nach seinem Vaterlande 203 zu beginnen, so streiten sich drei Orte um die Ehre, ihn den Ihrigen zu nennen: Kolophon, Ephesos und Kos. Nach Suidas[1]) war er Kolophonier von Geburt,

[1]) s. v. Ἀπελλῆς.

Ephesier, wie ihn Strabo [1]) und Lucian [2]) nennen, *ϑέσει*, also wohl durch Ertheilung des Bürgerrechts, weil er dort zuerst seine Künstlerlaufbahn begonnen und später lange Zeit den Sitz seiner Thätigkeit aufgeschlagen hatte. Nach Kos, wohin ihn Plinius [3]) und Ovid [4]) setzen, weisen uns einige seiner berühmtesten Werke, und vielleicht starb er dort; wenigstens war sein letztes, unvollendet gebliebenes Bild, eine Aphrodite, für Kos bestimmt. — Als seinen Vater nennt Suidas Pythios [5]), als seinen ersten Lehrer einen sonst unbekannten Maler Ephoros aus Ephesos, von welchem er sich zu dem weit berühmteren Pamphilos aus Amphipolis, dem Haupte der sikyonischen Schule, begab. Plinius [6]) fügt hinzu, dass er diesem den hohen Lohn von einem Talente für seinen Unterricht bezahlt habe, wie Melanthios. Wenn er aber durch den Zusatz „nemlich jährlich fünfhundert Denare" auf eine zwölfjährige Lehrzeit hinzudeuten scheint, so dürfen wir hiergegen einige Zweifel hegen, sowohl deshalb, weil Apelles schon durch Ephoros vorgebildet in diese Schule eintrat, als noch mehr, weil Plutarch [7]) geradezu ausspricht: er sei nach Sikyon gegangen, noch mehr um an dem Ruhme der dortigen Künstler Theil zu haben, als an ihrem Unterricht. Da er nun, wie Plutarch angiebt, dort mit Melanthios gemeinsam an einem Bilde des Tyrannen Aristratos, eines Zeitgenossen Philipps von Makedonien, arbeitete, ferner aber nach Plinius [8]) diesen letztern öfter malte, so dürfen wir vielleicht annehmen, dass er sich von Sikyon sofort nach Makedonien begeben habe, wo wegen des von dort gebürtigen Pamphilos der Ruhm der sikyonischen Schule besonders verbreitet gewesen sein muss. Dort bildete sich das vertraute Verhältniss zu Alexander aus; später, vielleicht in Folge der Kriegszüge desselben, kehrte er dann nach seiner ersten Bildungsstätte Ephesos zurück, wo sich im Tempel der Artemis einige Gemälde von ihm befanden, darunter der Festaufzug des Megabyzos, welcher doch an Ort und Stelle gemalt sein wird. Auch ausser- 204 dem scheint er seinen Wohnsitz gewechselt oder wenigstens vielerlei Reisen unternommen zu haben; so finden wir ihn zum Besuch auf Rhodos bei Protogenes [9]), dann durch einen Sturm nach Aegypten verschlagen [10]). In Athen muss er gewesen sein, wenn ihn die beim Fest von Eleusis aus dem Meer aufsteigende Phryne zum Bilde der Anadyomene begeisterte [11]), in Korinth, wenn er dort die eben aufkeimende Schönheit der Lais, als er ihr beim Wasserholen von der Peirene begegnete, entdecken konnte [12]). Seine Thätigkeit für Kos ward schon erwähnt; Werke von ihm fanden sich auch in Smyrna [13]), Samos, Rhodos [14]) und Alexandria. Zweifelhafter ist es, ob er auch für Pergamos arbeitete: Solin [15]) erzählt nemlich, die Pergamener hätten um theueres Geld den Körper eines Basilisken gekauft und in einem goldenen Netze aufgehängt, um dadurch „aedem Apollinis manu insignem" vor Verunreinigung durch Spinnen und Vögel zu schützen. Hier hat Salmasius das sinnlose Apollinis in Apellis verändern wollen, wogegen jedoch Dati [16]) Apollodori vorschlägt, was den Vorzug zu verdienen

---

[1]) XIV, p. 642. [2]) de calumn. non tem. cred. c. 2. [3]) 35 79. [4]) A. A. III, 401. Pont. IV, 1, 29. [5]) *Πύϑιος* als Mannsname findet sich z. B. bei Herodot VII, 27 während die Form *Πυϑίας* als Nominativ zu dem Genitiv *Πυϑίου* bei Suidas nicht nachweisbar ist. [6]) 35, 76. [7]) Arat. 13. [8]) 35, 93. [9]) Plin. 35, 81. [10]) Plin. 35, 89; Lucian l. l. [11]) Athen. XIII, 590 F. [12]) Athen. XIII, 588 D. [13]) Paus. IX, 35, 6. [14]) Plin. 35, 93. [15]) c. 27. [16]) vite de pittori, Apelles n. 24.

scheint, da Plinius den Aias dieses Künstlers als in Pergamos befindlich anführt.

Die Grenzen der Lebenszeit des Apelles lassen sich nicht fest bestimmen. Seine Thätigkeit mag, wie wir bereits bemerkt, zur Zeit des Philipp begonnen haben, und erreichte ihren Glanzpunkt unter Alexander, weshalb auch Plinius [1]) ihn in die 112te Olympiade setzt. Nachher ist er noch für mehrere der Nachfolger dieses Königs beschäftigt; doch vermögen wir nicht anzugeben, bis zu welcher Zeit dies der Fall war.

Das Verzeichniss seiner Werke beginnen wir mit dem berühmtesten, der

Aphrodite anadyomene. Sie war ursprünglich für den Tempel des Asklepios auf Kos gemalt, von wo sie Augustus gegen einen Nachlass von hundert Talenten an den Abgaben nach Rom führte und im Tempel des Caesar 205 als die Stammmutter des iulischen Geschlechtes weihete: Strabo XIV, 657; Plinius 35, 91. Sie litt nachher am untern Theile Schaden; aber niemand wollte sich dazu verstehen, die Restauration auszuführen, wodurch ihr Ruhm nur noch höher stieg. Wegen dieser Beschädigung dürfen wir auf die Anadyomene eine Stelle des Petronius (84) beziehen, in welcher einer vorzüglichen Frauengestalt des Apelles der Beiname monocnemon „der einschenkeligen" beigelegt wird. Zwar hat man aus der handschriftlichen Lesart monocremon: monochromon machen wollen; aber gerade unter den Werken des Apelles würde ein Monochrom auffallend sein; quid si quis Parrhasium versicolora pingere iuberet aut Apellen unicolora? sagt Fronto ep. p. 170 ed. Rom. Mit monocnemos lässt sich aber eucnemos als Beiwort einer Amazone von Strongyliun (Plin. 34, 87) passend vergleichen, s. Welcker zu Philostr. p. LXI; zu Müller Arch. S. 145 und 449. Zur Zeit Nero's war das Bild schon so weit zu Grunde gegangen, dass dieser Kaiser sich genöthigt sah, es durch eine Copie von der Hand des Dorotheos zu ersetzen. — Ueber die Darstellung giebt uns zuerst der Beiname Anadyomene Aufschluss, der sie als aus dem Meere aufsteigend bezeichnet. Ausserdem heben namentlich Epigramme es als eine besondere Schönheit hervor, wie die Göttin mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum des Meeres aus ihrem Haar ausdrückte [2]). Zahlreiche, aber ganz allgemein gehaltene Lobsprüche [3]) sind nicht geeignet, unsere Kenntniss zu erweitern; und es ist daher nur noch zu bemerken, dass auch dem Apelles beim Malen sterbliche Schönheiten als Vorbilder gedient haben sollen. Plinius nennt die Pankaste (s. u.), Athenaeus (XIII, 590 F) die Phryne, welche dem Künstler sogar das ganze Motiv geliefert habe, indem sie beim Feste des Poseidon zu Eleusis vor dem versammelten Volke nackt im Meere badete. Ausser der Anadyomene hatte Apelles zu Kos eine zweite Aphrodite begonnen, durch die er den Ruhm der ersten noch zu überbieten gedachte; 206 aber vor der Vollendung überraschte ihn der Tod, und niemand wagte, nach der vorhandenen Anlage den fehlenden Theil hinzuzufügen: Plin. 35, 92

---

[1]) 35, 79. [2]) Anall. I, p. 231, n. 41 von Leonidas Tarent., II, 15, 32 v. Antipater Sidon. (und danach Auson. ep. 106); II, 95, 13 v. Archias; II, 500, 32 v. Julian. Aegypt. (zweifelhafter scheint mir, ob II, 260 von Demokrit auf das Werk des Apelles zu beziehen ist); Ovid. pont. IV, 1, 29; cll. amor. I, 14, 35; trist. II, 527; Corn. Sev. Aetna v. 593. [3]) bei Callimachus fragm. 254; Properz. III, 9, 11; Cic. de div. I, 13; ad Attic. II, 21; or. 2, 5; de nat. deor. I, 27; in Verr. IV, 60, 135; Ovid. a. a. III, 401.

u. 145; Cic. off. III, 2; ad. div. I, 9, 4, aus welcher letzteren Stelle hervorgeht, dass Kopf und Brust vollendet waren.

Charis, bekleidet dargestellt, im Odeum zu Smyrna, das einzige Werk des Apelles, welches Pausanias (IX, 35, 6) erwähnt.

Tyche, welche er sitzend bildete, indem er spöttisch bemerkte, dass das Glück doch nicht feststehe: Stob. floril. 106, 60; vgl. Libanius Ekphr.

Artemis unter den Chor opfernder Jungfrauen gemischt, durch welche er die Verse Homers besiegt zu haben schien, in denen diese Scene beschrieben wird; ein besonders von den Kennern gefeiertes Werk: Plin. 35, 96. Wenn man früher hier an die Schilderung der durch die Wälder streifenden Artemis in der Odyssee (VI, 102) denken wollte, so fand dabei allerdings die Bezeichnung der Jungfrauen als opfernd keine Erklärung. Welcker (Nachtr. z. Tril. S. 158; ep. Cycl. S. 309) hat daher auf eine Scene der Kyprien hingewiesen, welche ja auch dem Homer beigelegt wurden. Danach wäre Artemis zu verstehen, wie sie beim Opfer der Iphigenie erscheint, welches nicht von Kalchas, sondern von jungfräulichen Priesterinnen vollzogen wurde. Auffällig bleibt freilich auch hierbei, dass die Erwähnung der Hauptfigur, der Iphigenie, von Plinius gänzlich sollte übergangen sein. Vgl. unten. — In dieser oder einer verwandten Composition mochte das Reh seine Stelle gefunden haben, welches Aelian (h. a. XVII epil.) als besonders berühmt erwähnt. Aus der Heroenmythologie scheint Apelles nur wenige Stoffe behandelt zu haben. Wir kennen:

einen nackten Heros, „mit welchem Gemälde er die Natur selbst zum Wettstreit herausforderte“: Plin. 35, 94. In schlechten Handschriften war aus heroa nudum die Lesart Hero et Leandrum entstanden, welche jedoch kritisch unhaltbar ist.

Dem Apelles beigelegt (also wohl nach inneren Gründen, nicht nach äusseren Zeugnissen) ward auch

Herakles, im Tempel der Anna (Perenna) zu Rom, „mit abgewendetem Gesicht, so dass, was äusserst schwierig ist, dennoch das Bild sein Gesicht mehr wirklich zu zeigen, als errathen zu lassen schien“: Plin. 35, 94. 207

Ankaeos, oder wenn wir der Lesart der Bamberger Handschrift den Vorzug geben: Antaeos, wie es scheint, in Rhodos: Plin. 35, 93. Da dieses Bild sich in Verbindung mit einigen Portraits erwähnt findet, so möchte man es ebenfalls für ein solches zu halten geneigt sein. Ankaeos und Antaeos scheinen freilich nur als Namen mythologischer Personen vorzukommen: dagegen findet sich die Form Antaeon, und zwar gerade auf rhodischen Münzen: Mionn. Suppl. VI, p. 586.

In der Mitte zwischen den eigentlich mythologischen und den Darstellungen aus der Wirklichkeit stehen bei Apelles mehrere andere, welche wir als symbolische und allegorische bezeichnen können. Dahin gehören:

Bronte, Astrape, Keraunobolia: Donner, Blitzleuchten und Blitzschleuderung. Wenn Plinius (35, 96) diese Werke mit der Bemerkung anführt: Apelles habe gemalt, was sich eigentlich nicht malen lasse, so werden wir dadurch über die Art der Darstellung um nichts klüger. Zum Vergleich können wir dagegen auf ein Gemälde bei Philostratus I, 14 verweisen, in welcher bei der Feuergeburt des Dionysos „der Donner in dräuender Gestalt und der Blitz, wie er Strahlen aus den Augen entsendet“, dargestellt waren.

Ueber eine andere mehr allegorische Gestalt, den Krieg, ist bei Gelegenheit der Bilder Alexanders zu reden.

Besonders ausführlich sind wir über ein Bild der Verleumdung durch Lucian (de calumn. n. tem. cred. 5) unterrichtet. Wir geben zunächst die Beschreibung und sprechen dann erst über die historischen Umstände, auf welche es sich beziehen soll: Rechts sitzt ein Mann mit grossen Ohren, dem Midas darin fast vergleichbar, welcher der Diabole, der Verleumdung, schon von fern die Hand entgegenstreckt. Ihm zur Seite stehen zwei Weiber: Agnoia und Hypolepsis, Unwissenheit und Argwohn, „wie es scheint" (die Namen waren also wohl nicht beigeschrieben). Von der andern Seite kommt Diabole heran, ein prächtig schönes Weib, etwas hitzig und erregt, wie um Leidenschaft und Zorn zu zeigen. In der Linken trägt sie eine brennende Fackel, mit der Rechten schleppt sie einen Jüngling bei den Haaren herbei, der die Hände zum Himmel 208 erhebt und die Götter zu Zeugen anruft. Es führt sie ein bleicher und ungestalteter Mann, mit scharfem Blicke und dem Ansehen, als sei er von langer Krankheit abgezehrt. Ihn wird man für Phthonos, den Neid, erklären müssen. Noch zwei andere folgen als Geleiterinnen der Diabole; sie werden erklärt als Epibulesis und Apate: List und Täuschung. Hinten endlich folgte noch eine ganz traurig angethane Gestalt, in schwarzem Kleide und ganz zerrissen: Metanoia war es, die Reue. Sie wandte sich weinend rückwärts und blickte voll Schaam auf die sich nahende Aletheia, die Wahrheit. — Dieses Bild zu malen, soll Apelles durch folgenden Vorfall veranlasst worden sein: Der Maler Antiphilos, ein Nebenbuhler des Apelles habe diesen bei Ptolemaeos verleumderischer Weise angeklagt, dass er an der Verschwörung des Theodotos in Tyros theilgenommen, ja dass der Abfall von Tyros und der Ueberfall von Pelusion eigentlich sein Werk sei, obwohl er den Theodotos nie gesehen habe, und auch nie nach Tyros gekommen sei. Ptolemaeos sei darüber in heftigem Zorn entbrannt, bis einer der Gefangenen, über des Antiphilos Unverschämtheit aufgebracht, den König von dessen Verleumdung überzeugt habe. Aus Schaam über seine Leichtgläubigkeit habe dann der König dem Apelles hundert Talente und dazu den Antiphilos als Sklaven geschenkt. Dass diese Erzählung manche historische Unrichtigkeiten enthält, hat bereits Toelken gezeigt (Amalthea III, 130 flgd.). Hier genügt es darauf hinzuweisen, dass die Verschwörung des Theodotos unter die Regierung des Ptolemaeos Philopator (c. Ol. 140; vgl. Polyb. V, 60; 61; Droysen Hellen. II, S. 696; Stark Gaza 375) fällt, also in eine Zeit, in welcher Apelles auf keine Weise mehr am Leben sein konnte. Dass jedoch das Ganze nicht von Lucian erfunden ist, lehrt die folgende Nachricht bei Plinius (35, 89): „Unter den Genossen Alexanders hatte Apelles kein freundliches Verhältniss mit Ptolemaeos. Als er nun während der Regierung desselben einmal durch Sturm nach Alexandria verschlagen war, kam er von einem durch den Betrug seiner Nebenbuhler angestifteten königlichen Boten eingeladen zur Tafel. Während aber Ptolemaeos darüber erzürnt ihm seine Boten zeigen wollte, damit er sage, welcher von ihnen ihn geladen, ergriff er aus dem Kohlenbecken eine aus- 209 gebrannte Kohle und zeichnete das Bild auf die Wand, so dass der König das Bild des Boten, als es kaum begonnen war, erkannte." Hiernach dürfen wir wenigstens zwei Hauptzüge in der Erzählung Lucians, das gespannte Ver-

hältniss mit Ptolemaeos und den böswilligen Neid der Kunstgenossen, als historische Thatsachen festhalten, welche mit dem wirklich vorhandenen Gemälde in Verbindung gesetzt, den Periegeten eine erwünschte Grundlage für die sagenartige Weiterbildung der Erzählung abgaben.

Wenden wir uns jetzt zu den historischen und Portraitbildungen des Apelles, so erscheint besonders gross seine Thätigkeit für den makedonischen Königshof: „Wie oft er Alexander und Philipp gemalt hat, ist aufzuzählen überflüssig," sagt Plinius (35, 93): und bekannt ist, dass Alexander von Niemand, als von Apelles gemalt sein wollte, vgl. die Stellen unter Lysipp, Th. I, S. 254, wo hierüber ausführlicher gehandelt worden ist. Unter jenen unzähligen Bildnissen haben jedoch einige besondern Ruhm erlangt, vor allen:

Alexander mit dem Blitz in der Hand, im Tempel der Artemis zu Ephesos, für welchen er zwanzig Talente in Goldmünzen nicht zugezählt, sondern zugemessen erhielt: Plin. 35, 92; Cic. in Verr. IV, 60. Alexander selbst schätzte dieses Bild so hoch, dass er sagte, es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp, und den unnachahmlichen des Apelles: Plut. de Alex. virt. II, p. 335 A. Bewundert ward daran besonders, dass die Finger hervorzutreten und der Blitz sich ausserhalb der Tafel zu befinden schien: Plin. l. l. Auffallend war er in der Farbe behandelt; während nemlich Alexander eine weisse Haut hatte, welche nur an der Brust und am Kopf mehr geröthet erschien, malte er ihn dunkler und in einem schmutzigeren Tone: Plut. Alex. 4. An dem Blitze nahm Lysipp Anstoss, indem vielmehr die Lanze, welche er selbst seiner Statue in die Hand gegeben hatte, das dem Alexander eigenthümlich und in Wahrheit zukommende Attribut sei, da auf ihr sein nie vergänglicher Ruhm beruhe: Plut. Is. et Os. p. 360 D.

„Zu Rom bewundert man Castor und Pollux nebst Victoria und Alexander dem Grossen; so wie das Bild des Krieges mit auf den Rücken gebundenen Händen, während Alexander auf dem Wagen triumphirt; welche beiden Bilder Augustus an den besuchtesten Stellen seines Forums mit bescheidener Mässigung aufgestellt hatte; während Claudius besser zu thun meinte, wenn er auf beiden das Gesicht Alexanders herausschnitte und dafür das Bild des Augustus hineinsetzte: Romae Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante; quas utrasque tabulas divos Augustus in fori sui celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata, divos Claudius pluris existumavit, utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere": Plin. 35, 93. Mit diesen Worten muss eine andere auf dieselben Werke bezügliche Angabe: 35, 27, in Verbindung gesetzt werden, welche nach Silligs Textrecension so lautet: „Augustus stellte an dem besuchtesten Orte seines Forums zwei Bilder auf, in denen die Personification des Krieges gemalt ist und der (oder ein) Triumph; ferner stellte er die Castoren und eine Victoria auf, und die Bilder, welche wir unter der Erwähnung der Künstler im Tempel seines Vaters Caesar anführen werden: Divos Augustus in foro suo celeberrima in parte posuit tabulas duas quae Belli faciem habent et Triumphum. Idem Castores ac Victoriam posuit et quas dicemus sub artificum mentione in templo Caesaris patris." Da diese Worte in solcher Fassung einen Widerspruch mit der ersten Stelle ent-

210

halten, so erscheint es gerechtfertigt, wenn Bergk (exercit. Plin. II, 9) mit geringer Aenderung so zu schreiben vorschlägt . . . . quae belli faciem habent et triumphum, item Castores ac Victoriam. Posuit et quas . . . . Demnach sind als die zwei Gemälde, von denen Plinius in beiden Stellen spricht, anzusehen: 1) Alexander auf dem Triumphwagen und der gefesselte Kriegsdämon; 2) Alexander nebst den Dioskuren und Victoria, vielleicht so, dass diese ihn krönte und jene auf die beiden Seiten dieser Hauptgruppe vertheilt waren.

Zu einem Portrait Alexanders gehörte vielleicht auch das Pferd, über welches Plinius (35, 95) folgendes berichtet: „Von ihm ist, oder war, ein Pferd im Wettstreite gemalt, durch welches er das Urtheil von dem Menschen auf die stummen Thiere übertrug. Als er nemlich merkte, dass bei der Preisbewerbung die Nebenbuhler den Vorrang erhalten würden, liess er Pferde herbeiführen und 211 zeigte ihnen deren Bilder einzeln. Da wieherten sie aber nur dem Pferde des Apelles zu; und auch später geschah das immer, so dass man es als eine Probe der Kunst sehen liess.“ Nicht ganz damit übereinstimmend berichtet Aelian v. h. II, 3; h. a. IV, 50: das Pferd habe zu dem Portrait Alexanders in Ephesos gehört; und als Alexander das Gemälde nicht nach Gebühr gelobt, habe Apelles das gemalte Pferd von einem wirklichen anwiehern lassen und zu Alexander gesagt: Dieses Pferd scheint mehr Sinn für Malerei zu haben, als du. Welche Erzählung die richtigere sei, und wie weit wir überhaupt solchen Anekdoten Werth beilegen sollen, mag unentschieden bleiben; nur kann das Bild Alexanders in Ephesos nicht jener berühmte Blitzträger sein, der gewiss nicht zu Pferde dargestellt war. — Ueber den Vorwurf des Aelian (h. a. IV, 50), dass Apelles fälschlich einem Pferde untere Augenwimpern gemalt habe, s. o. unter Mikon.

Von den Genossen und Feldherrn Alexanders malte Apelles:

Kleitos mit seinem Rosse in den Krieg eilend und einen Knappen, der ihm auf sein Verlangen den Helm reicht: Plin. 35, 93.

„Neoptolemum ex equo adversus Persas, [Archelaum cum uxore et filia], Antigonum thoracatum cum equo incedentem“: Plin. 35, 96. Das Mangelhafte der Construction lässt sich dadurch beseitigen, dass man die von mir eingeklammerten Worte als der zweiten Redaction angehörig betrachtet. Was nun die Personen anlangt, so hat zwar Welcker (Ep. Cycl. S. 310) bei Neoptolemos an den Sohn des Achill und seinen Kampf mit Eurypylos, dem Sohne des Telephos, gedacht; doch würde es mindestens sehr auffällig sein, die Mysier von Plinius als Perser bezeichnet zu finden. Ich glaube daher vielmehr an den von Arrian (anab. I, 20, 10) als eine nicht unbedeutende Persönlichkeit erwähnten Neoptolemos erinnern zu müssen, einen Sohn des Arrhabaios und Bruder des auch von Plutarch (Alex. 20) erwähnten Amyntas, welcher Ol. 111, 3 bei der Belagerung von Halikarnass fiel, freilich auf Seite der Perser, zu denen er übergegangen war. Das Bild hätte also, bevor er diesen Schritt that, gemalt sein müssen. — Archelaos ist wahrscheinlich einer der Heerführer Alexan-212 ders; entweder der Sohn des Androklos, einer τῶν ἑταίρων, welcher in Aornos befehligte (Arr. III, 29, 1), oder der Sohn des Theodoros, στρατηγός, welcher in Susa das Commando führte (Arr. III, 16, 9; Curt. V, 2) und nach Alexanders Tode die Satrapie Mesopotamien erhielt: Phot. bibl. cod. 82, p. 116 H. — Was

Antigonos anlangt, so ist es möglich, dass Apelles ihn mehr als einmal gemalt hat. Denn unmittelbar nach der Erwähnung der Darstellung „im Harnisch mit dem Pferde“ fährt Plinius fort: „die Kunstkenner ziehen allen seinen Werken denselben König zu Pferde vor.“ Sollen wir nun in der Bezeichnung cum equo und sedentem in equo eine feine Unterscheidung erkennen zwischen einem neben dem Pferde stehenden und einem auf demselben sitzenden? Freilich dürfte es nicht eben überraschen, wenn Plinius gedankenlos ein und dasselbe Bild aus zwei verschiedenen Quellen zweimal angeführt hätte; und noch glaublicher wird diese Annahme, wenn wir finden, dass Strabo XIV, p. 657 bemerkt, in dem Asklepieion zu Kos befinde sich „der“ Antigonos des Apelles. Die Schwierigkeit, welche für eine schöne Darstellung darin lag, dass Antigonos das eine Auge verloren hatte, umging der Künstler dadurch, dass er ihn im Profil bildete: Plin. 35, 90; Quintil. II, 13.

Menander, König von Karien, zu Rhodos: Plin. 35, 93. So viel wir wissen, hat es keinen König dieses Namens in Karien gegeben. Zeitgenossen des Apelles waren Mausolos († Ende Ol. 106), Idrieus († Ende Ol. 109) und Pixodaros, der die Königin Ada, seine Schwester verdrängte (regiert bis Ol. 111, 2). Schulz (Jahns Jahrb. XI, S. 71) und Keil (anall. epigr. p. 205) halten es nun zwar für möglich, dass der Name des Menander an die Stelle des zuletzt Genannten getreten sei. Wahrscheinlicher ist aber gewiss die Annahme, dass Plinius nur in der Bezeichnung des Landes ungenau gewesen und hier niemand anderes zu verstehen ist, als Menander, ein Heerführer Alexanders (τῶν ἑταίρων), der von diesem zum Satrapen von Lydien gemacht war und auch noch eine Zeit lang nach dem Tode des Königs dort die Herrschaft führte: Arrian III, 6; VII, 23; Phot. bibl. cod. 82, p. 116 Hoesch.; cf. Plut. Eum. 9; Diod. XVIII, 59.

Der Festaufzug des Megabyzos, des Oberpriesters der ephesischen Artemis; Plin. 35, 93,

Gorgosthenes, ein Schauspieler der Tragödie, zu Alexandrien: 213
Plin. l. l.

Habron zu Samos: Plin. l. l. Welcker (zu Philostr. p. 211) glaubt in diesem Werke das Charakterbild eines Weichlings zu erkennen; doch kann es auch wohl ein Portrait gewesen sein, wie wir ja, da bei einem Bilde in Samos an den Sohn des attischen Redners Lykurg zu denken weniger nahe liegt, z. B. einen Maler desselben Namens aus Plinius kennen.

Auch sein eigenes Portrait soll Apelles gemalt haben: Anall. III, 218, n. 314.

Ueber seine Theilnahme an dem Bilde des Aristratos, s. o. unter Melanthios.

Von Frauenportraits ist uns nur ein einziges bekannt:

Pankaste. Sie war eine der Geliebten Alexanders, welcher sie wegen der Schönheit ihrer Gestalt von Apelles nackt malen lassen wollte. Bei dieser Gelegenheit aber verliebte sich der Künstler selbst in sie, und der König, statt darüber zu zürnen, gab sie ihm zum Geschenk, was Gelegenheit gegeben hat, Alexander wegen seiner Selbstüberwindung zu preisen: Plin. 35, 86. Aelian (v. h. XII, 34), welcher ihrer gleichfalls als der Geliebten des Königs und des Künstlers gedenkt, giebt als ihre Vaterstadt Larissa an. Lucian (imagg. 7), bei dem

sie Pakate genannt wird, will bei seiner Musterschönheit einer Frau den Körper nach ihrem Vorbilde dargestellt wissen, und zwar nicht zu weiss, sondern etwas wie durch das Blut geröthet (μὴ ἄγαν λευκὸν, ἀλλὰ ἔναιμον ἁπλῶς). Dass Apelles seine Anadyomene nach ihr gemalt haben solle, ward schon erwähnt.

„Unter seinen Werken befinden sich auch Bilder von Sterbenden“: Plin. 35, 90.

Endlich dürfen wir hier die berühmte Linie nicht übergehen, da sie wie ein anderes Werk aufgestellt war und nicht minder, namentlich von den Künstlern bewundert ward. Plinius hatte sie noch in Rom gesehen, ehe sie durch den Brand des Kaiserpalastes zu Grunde gegangen war. Er erzählt von ihrer Entstehung folgendes (35, 81—83): Apelles, begierig den Protogenes kennen zu lernen, eilt gleich nach seiner Ankunft in Rhodos in dessen Wohnung, wo er 214 aber nicht ihn, sondern eine alte Frau als Wächterin trifft. Auf ihre Frage, wer er sei, ergreift er einen Pinsel und zieht mit Farbe eine Linie von der höchsten Feinheit auf eine zu einem Gemälde vorbereitete Tafel. Nach seiner Rückkehr erkennt Protogenes sofort, dass nur Apelles es sein könne, der so etwas geliefert; zugleich aber zieht er mit einer andern Farbe eine zweite Linie in die erste hinein, und lässt, als er wieder weggeht, die Bestellung zurück: der sei es, welchen jener Unbekannte suche. Da schneidet Apelles bei seiner Rückkehr, um nicht besiegt zu sein, die Linien nochmals mit einer dritten Farbe und lässt für eine noch grössere Feinheit keinen weiteren Raum, worauf auch Protogenes sich besiegt erklärt und eilig seinen Gast aufsucht. — Ueber die Bedeutung dieser Erzählung s. u.

Ausserdem ist zu bemerken, dass Apelles auch Schriften über seine Kunst herausgab, wie es scheint, in Form eines Lehrbuches für seinen Schüler Perseus: Plin. 35, 79 u. 111.

Von keinem Künstler des Alterthums werden so viele anekdotenartige Züge mitgetheilt, wie von Apelles. Nur wenige freilich lehren uns etwas über seine künstlerische Eigenthümlichkeit; wohl aber gewähren sie zusammengenommen uns ein ungefähres Bild von seinem persönlichen Charakter, so dass sie deshalb wenigstens angeführt zu werden verdienen. Apelles erscheint darin als ein Künstler, der sich seines Verdienstes allerdings wohl bewusst ist, aber doch die Grenzen desselben kennt, und darum von dem Hochmuth mancher seiner Kunstgenossen sich frei erhält. Ja im Bewusstsein seiner eigenen Vorzüge ist er gern bereit, fremdes Verdienst selbst anzuerkennen und bei andern zur Anerkennung zu bringen, wogegen er freilich auch Thorheit und Selbstüberhebung mit feiner Ironie zu verspotten und zu strafen versteht. Sein eigenes, von andern nicht übertroffenes Verdienst setzt er in die Grazie. Dagegen erkennt er dem Melanthios in der Disposition, dem Asklepiodor in den Verhältnissen der Figuren zu einander den Vorzug zu; Protogenes aber sei ihm bis auf jene leichte Grazie in allem Uebrigen mindestens gleich, wenn nicht überlegen[1]. Als er bemerkte, dass dieser Künstler aus Mangel an Anerkennung seine Werke zu 215 Spottpreisen wegzugeben gezwungen war, stellte er ihm für die gerade fertigen Werke den Preis von fünfzig Talenten und verbreitete das Gerücht, er wolle

[1]) Plin. 35, 80.

sie aufkaufen, um sie als seine eigenen wieder zu verkaufen, wodurch die Rhodier aufmerksam wurden und den Künstler fortan besser belohnten[1]). Als ihm dagegen ein Maler ein Bild zeigte und sich mit der Schnelligkeit, in der es vollendet sei, brüstete, erwiderte er: „wohl sehe ich, dass es schnell gemalt ist; doch wundere ich mich, dass du von solcher Qualität nicht mehrere fertig gemacht hast[2]). Eben so bemerkte er, als einer seiner Schüler eine Helena mit dem Beinamen *πολύχρυσος*, der an Golde reichen, gemalt hatte: „Da du sie nicht hast schön malen können, hast du sie reich gemacht[3]).“ Noch bekannter ist sein Witzwort über einen Schuster. Er soll nemlich öfters seine beendigten Arbeiten in seinem Atelier so aufgestellt haben, dass die Vorübergehenden sie sehen und ihre Bemerkungen darüber machen konnten, während er hinten versteckt dieselben anhörte. Auf die Ausstellung eines Schusters hin, dass er an der Innenseite eines Schuhes einen Henkel zu wenig gemacht, änderte er seinen Fehler. Als aber dieser, hierdurch zum weiteren Urtheile sich berechtigt glaubend, auch den Schenkel zu tadeln anfing, blickte Apelles zornig hervor, und fertigte ihn mit dem dadurch sprichwörtlich gewordenen: „Schuster, bleibe beim Leisten“ ab[4]). Eben so freimüthig verfuhr er aber auch mit Alexander, welcher ihn häufig bei der Arbeit besuchte. Denn als dieser einst über Malerei ziemlich unverständig schwatzte, rieth er ihm zu schweigen, damit er nicht von den Jungen ausgelacht werde, welche Farbe rieben[5]).

Blicken wir nach dieser Abschweifung wieder auf die Uebersicht der Werke des Apelles zurück, so kann ich nicht umhin, die Aufmerksamkeit zunächst auf eines derselben von einer sehr scharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit zu lenken, nemlich die Darstellung der Verleumdung: sie ist das malerische Seitenstück zu dem plastischen Kairos des Lysipp, eine vollständige Allegorie. Dass wir in dem Gemälde nicht die Häufung der Attribute finden, wie in der Statue, erklärt sich aus der Verschiedenheit der Kunstgattung, welche es erlaubte, den Gedanken in mehreren Figuren zu entwickeln und dieselben durch eine Art von Handlung in Verbindung zu setzen, einer Handlung freilich ohne alles individuelle Gepräge und eben nur erfunden, um Begriffe in ihrem Verhältniss zu einander zu verknüpfen. Sonst aber sind beide Werke durchaus derselben Richtung entsprungen: nemlich der reflectirenden, nach Begriffen scheidenden Thätigkeit des Geistes. Wenn sich nun dieselbe unerwartete Erscheinung bei zwei auch in ihrer äussern Stellung so verwandten gleichzeitigen Künstlern wiederfindet, so muss dies ihre Bedeutung für uns nur erhöhen und uns veranlassen, ihren tieferen Gründen aufmerksamer nachzuforschen. Hinsichtlich des Lysipp haben wir bereits den Beweis zu führen gesucht, dass ihm überhaupt diejenige Phantasie, welche zur Schöpfung geistiger Ideale nothwendig war, das eigentliche poetische Gestaltungsvermögen gefehlt habe. Es wird nicht schwer halten für Apelles dasselbe zu thun, wenn wir nur das Feld seiner Thätigkeit genauer überblicken. Die Mythologie, sonst der Hauptquell künstlerischer Schöpfungen, hat bei der Wahl der Gegenstände nur noch einen sehr

216

1) Plin. 35, 88. 2) Plut. de educ. p. 6 F. 3) Clem. Alex. protrept. II, 12. 4) Plin. 35, 85; Valer. Max. VIII, 12, ext. 3. 5) Plin. 35, 85; wogegen Plut. de discr. adul. et am. p. 58 D dasselbe von Apelles und dem Megabyzos, Aelian v. h. II, 2 von dem lezteren und Zeuxis erzählt.

geringen Antheil; und wo sich der Künstler ihr zuwendet, da ist es nicht poetisch-religiöse Begeisterung, welche ihn leitet, sondern die Rücksicht auf rein künstlerische Gesichtspunkte. Mag seiner Aphrodite das Bild einer Sterblichen zu Grunde liegen oder nicht, immer beruhte der Ruhm dieses Bildes nicht auf dem Ausdrucke göttlicher Erhabenheit, sondern auf dem höchsten, wenn auch zartesten Reize körperlicher Schönheit. Der Glaube an die Persönlichkeit der Götter war bereits wankend geworden. Man fing an, diese poetisch-einheitlich abgeschlossenen und abgerundeten Gestaltungen nach Begriffen oder den Attributen ihrer Macht zu zerspalten; und wenn man auch die daraus hervorgehenden Abstractionen wiederum mit einem Körper zu bekleiden bestrebt war, so können doch solche Personificationen durch die Art, wie sie durch äussere Zeichen ihre Bedeutung zu erkennen geben sollen, die reflectirende Thätigkeit des Geistes als den Quell ihrer Entstehung nicht verleugnen. So malt Apelles Zeus, den Donnerer, nicht 217 in eigener Person, sondern den Donner, das Leuchten, das Schleudern des Blitzes; nicht den Kriegsgott, sondern den Krieg. Waren demnach dem Künstler die Götter nicht sowohl lebendige Persönlichkeiten, als personificirte Kräfte der Natur oder Mächte der ewigen Weltordnung, so begreifen wir, dass er nun auch einen König, welcher sich die Welt unterworfen hatte, welcher ihre Geschicke nach seinem Willen lenkte, geradezu als einen Gott, als Zeus, hinstellen konnte; so wie in dem Bilde des Alexander mit den Dioskuren der Gedanke einer Vergleichung mit Helios gewiss nahe liegt. Durch das sich darin offenbarende Streben, die Grösse des Weltbesiegers nicht durch die concrete Darstellung seiner Thaten, sondern durch abstracte Andeutungen seiner Erfolge darzustellen, müssen wir nothwendig zu der Ansicht geleitet werden, dass seine künstlerische Phantasie durchaus von der Reflexion beherrscht und geleitet ward. Ja wir können noch weiter gehen und geradezu behaupten, dass das Vorwalten der Auffassung nach Begriffen den Apelles überhaupt nicht dazu gelangen liess, eigentliche Handlungen darzustellen, in denen die Entwickelung einer Begebenheit in einem scharf abgegrenzten Momente durch die nur auf diesen gerichtete Thätigkeit jeder einzelnen dabei betheiligten Person zur Anschauung käme. Die Mehrzahl seiner meist auf ein, zwei, höchstens drei Figuren beschränkten portraitartigen Darstellungen schliesst eine Handlung in diesem Sinne sogar fast mit Nothwendigkeit aus. Wie untergeordnet dieselbe aber z. B. auch in dem figurenreicheren Bilde der Verleumdung ist, ward bereits oben angedeutet. Darum möchte ich auch das Bild der Artemis unter dem Chor opfernder Jungfrauen nicht auf das Opfer der Iphigenie beziehen. Denn in dieser Scene müsste nothwendig der Schwerpunkt des Ganzen in die Abstufung verschiedener Affecte, oder in das Zusammenfassen zu einem spannenden, dramatischen Momente gelegt werden, wie wir ihn eben sonst in den Werken des Apelles nie finden. Bei einem Opfer ohne bestimmte mythologische Beziehung dagegen genügte es, dass der Künstler Artemis als die göttliche Jungfrau auffasste und sie als solche gerade durch ihre Umgebung erscheinen liess, bei deren Darstellung es ihm gestattet war, den rein künstlerischen Gesichtspunkten einer anmuthigen Gestaltung im Gegensatz zu dem 218 poetischen oder ideellen Gehalt in hervorragender Weise Rechnung zu tragen. Eben so wenig können wir bei dem Festaufzug des Megabyzos von einer eigent-

lichen Handlung sprechen: der Oberpriester bildet den sichtbaren Mittelpunkt, um welchen das übrige Festgepränge passend zu gruppiren war. Allerdings mochte sich darin viel Leben und Bewegung zeigen: auf ein höheres dramatisches Interesse aber kann der Gegenstand an sich noch keinen Anspruch begründen. Vielleicht ist es nicht unpassend, hier zum Vergleich an ein Werk der Kunst unserer Tage, an ein Gemälde von Horace Vernet zu erinnern, welches einen Vorwurf durchaus verwandter Art behandelt, den Papst, wie er von der Loggia der Peterskirche den Segen ertheilt. Auch dieses Bild ist eine „pompa“, ein Festaufzug; aber eben so wohl dürfen wir es eine Darstellung des Papstes im höchsten Glanze seiner Erscheinung nennen: seine Figur beherrscht so sehr das Ganze, dass Alles, was ihn umgiebt, einzig dazu bestimmt scheint, das Gewicht seiner Persönlichkeit zu erhöhen. Eine ähnliche Auffassung würde aber der von uns hier charakterisirten Geistesrichtung des Apelles durchaus entsprechen. Denn es ist nicht eine einzelne, nur einmal dagewesene Begebenheit mit den sie begleitenden Umständen, welche hier dargestellt wird, sondern der Papst erscheint als die Verkörperung des Begriffs göttlicher Machtvollkommenheit auf Erden, so sehr, dass die individuellen Züge des jedesmaligen Trägers derselben als rein zufällig betrachtet werden dürfen, und dass demgemäss, wenn ich nicht irre, in dem Kupferstiche auch bei einem Regierungswechsel der Kopf des einen bereits dem des andern hat weichen müssen. Verhielt es sich nun mit dem Bilde des Megabyzos ähnlich, so ist die Grundanschauung, aus welcher es hervorging, nicht eben verschieden von derjenigen, welche dem Alexander als irdischen Zeus den Blitz in die Hand gab. Wenn ausserdem von diesem Bilde bemerkt wird, dass es in der Behandlung der Körperfarbe weit von der Wirklichkeit abgewichen sei, so wird dies allerdings seinen Hauptgrund in der Beabsichtigung eines bestimmten Farbeneffects gehabt haben. Allein zugleich wurde der Künstler zu diesem Wagniss doch wohl nur durch die Ueberzeugung geführt, dass bei einem Bildnisse in seiner Auffassung eine 219 in allen Einzelnheiten individualisirte Durchführung keineswegs Bedürfniss war, vielmehr zuweilen absichtlich andern Gesichtspunkten geopfert werden musste. Und dass Apelles so dachte, dürfen wir um so eher glauben, als an keinem der vielen Bildnisse von der Hand des Apelles die Feinheit der Individualisirung irgend wie hervorgehoben wird. Dagegen müssen wir darauf einigen Nachdruck legen, dass bei mehreren Portraits Plinius nicht einfach die Namen der dargestellten Personen, sondern noch Nebenumstände der Darstellung anführt: „Kleitos, der mit dem Rosse zum Kriege eilt, und sein Knappe, der ihm auf sein Verlangen den Helm reicht“, „Neoptolemos vom Rosse aus gegen die Perser (kämpfend?), Antigonos mit dem Rosse vorschreitend“. Mich erinnern diese Reitergestalten unwillkürlich an das David'sche Bild Napoleons beim Uebergange über die Alpen. Denn auch in diesem ist eine durchgehende Individualisirung nicht Hauptzweck; eben so wenig lässt sich von einer eigentlichen Handlung sprechen; sondern historische Umstände sind nur zur Umgebung, zur symbolischen Andeutung benutzt, um die dargestellte Person in ihrer historischen Bedeutung, als Träger oder als die Verkörperung eines welthistorischen Gedankens hinzustellen. Wenn wir also hier alle Eigenthümlichkeiten der Geistesrichtung des Apelles wiederfinden, so dürfen wir wohl auch umgekehrt nach

diesem Muster uns jene Winke des Plinius deuten und jene Portraits nach unserer heutigen Kunstsprache wenigstens als historische im höheren Sinne bezeichnen. Ich glaube nicht, dass es Zufall ist, wenn sich uns zur Vergleichung mit Apelles gerade Werke moderner Kunstschulen darbieten, und möchte darum unter diesem Gesichtspunkte die Aufmerksamkeit noch auf eine andere, von Plinius nur kurz angedeutete Gattung von Schöpfungen richten, welche unter den Werken des Apelles scheinbar ganz vereinzelt stehen und uns daher um so mehr überraschen müssen: ich meine die Bilder von Sterbenden. Denn wenn die Bezeichnung des Gegenstandes auf eine Verwandtschaft mit der Kunstrichtung des Aristides hinzudeuten scheinen könnte, so widerspricht dieser Annahme durchaus alles, was wir über die Werke des Apelles wissen. Nirgends finden wir, dass jenes psychologische Element, jene zarteren Abstufungen im Ausdrucke des Gefühls- und Seelenlebens bei Apelles eine vorwiegende Berücksichtigung erfahren hätte. Nehmen wir dagegen, um schnell zum Ziele zu gelangen, einmal an, dass Plinius Darstellungen, wie etwa einen sterbenden Alexander, im Auge habe, so würden sich dafür leicht Analogien in der modernen Kunst anführen lassen, in denen die psychologische Bedeutung des Gegenstandes hinter die historische Darstellung in dem Sinne jener oben betrachteten Portraits gänzlich zurücktritt.

220

Blicken wir jetzt auf die bisherigen Bemerkungen zurück, so sind sie allerdings für die Erkenntniss der künstlerischen Bedeutung des Apelles noch mehr von negativem, als von positivem Werthe. Sie zeigen uns vor allem, dass wir sein Verdienst nicht in dem poetischen und idealen Gehalte seiner Werke zu suchen haben. Auf einige oder wenige Figuren beschränkt gestatten sie meist eben so wenig Raum für die Entwickelung einer lebhaften und bewegten Handlung, als für ein Eingehen in die Tiefen des geistigen oder des Seelenlebens. Nicht minder vermissen wir dasjenige poetische Schöpfungsvermögen, welches die erhabensten Ideen der Gottheit in künstlerischer Gestaltung aufzufassen und wiederzugeben vermochte; und doch finden wir auch nicht jenen Naturalismus, welcher durch die täuschendste Nachbildung aller Einzelnheiten des gerade vorliegenden Vorbildes sich in einen Wettstreit mit der Wirklichkeit einlassen zu wollen scheint. So sehen wir den Künstler auf das verhältnissmässig enge Gebiet der mehr oder weniger symbolischen und allegorischen Darstellungen und auf Bildnisse beschränkt, welche aber mit jenen das gemein haben, dass sie nicht sowohl um ihrer selbst willen da zu sein, als bestimmt scheinen, durch ihre Persönlichkeit einen Gedanken allgemeiner abstracter Natur zur Anschauung zu bringen.

Wenn wir nun auf die Seite der Thätigkeit des Apelles näher eingehen, auf welcher wir nach dem Gesagten im Gegensatze zu dem poetischen und idealen Gehalte sein positives Verdienst nothwendig suchen müssen, auf die künstlerische Durchführung seiner Werke, so wird es freilich auffallen, wenn wir auch hier nochmals beginnen, in negativer Weise sein Verdienst zu begrenzen. Allein wir thun dies mit um so grösserem Rechte, als er selbst uns darin vorangegangen ist: Melanthio de dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet, sagt Plinius[1]), womit

221

---

[1]) 35, 80.

zu verbinden ist, was er an einer andern Stelle [1]) bemerkt, dass Apelles den Asklepiodor in der „Symmetrie" bewunderte. Den letzteren Ausdruck haben wir gewöhnlich auf die Proportionen bezogen, insofern diese das gewissen Gesetzen entsprechende Grössenverhältniss der Theile zum Ganzen, zunächst in einer und derselben Figur bestimmen. Wo es sich aber, wie in der Malerei, um die Zusammenordnung mehrerer Figuren handelt, da wird die Symmetrie auch von dem Grössenverhältniss der verschiedenen Figuren unter einander verstanden werden dürfen; und so scheint es wenigstens in Bezug auf Asklepiodor Plinius zu thun, wenn er die lateinische Uebersetzung mensura näher erklärt als das Verhältniss der Abstände verschiedener Dinge von einander. Nach unserer heutigen Kunstsprache würde also hier Symmetrie eine Art von perspektivischer Behandlung bezeichnen, auf welcher in grösseren Compositionen das Vor- oder Zurücktreten der einzelnen Figuren und Dinge beruht. Die Disposition dagegen, welche wir gewöhnlich Composition nennen, hat es mit der Anordnung der verschiedenen Theile, ihrer Gliederung und Verbindung zu einem künstlerischen Ganzen zu thun. Dass nun in diesen beiden Beziehungen Apelles dem Asklepiodor und Melanthios willig den Vorrang zuerkannte, erklärt sich zum Theil durch einen Blick auf seine eigenen Werke. Denn offenbar vermied er im Bewusstsein seiner Schwäche die Wahl von Gegenständen, bei deren Durchführung auf jenen Eigenschaften eine Hauptbedingung des Erfolgs beruht hätte. In der einzigen figurenreichen Composition aber, welche uns bekannt ist, dem Bilde der Verleumdung, erscheint in der That wenigstens nach der Beschreibigung des Lucian das Verdienst der Anordnung gering und erinnert uns mehr an die Compositionsweise eines Reliefs, als an die eines nach malerischen Principien gruppirten Gemäldes.

Trotz aller dieser Beschränkungen überragt dennoch der Ruhm des Apelles den jedes andern Malers im Alterthum; und um so mehr müssen wir daher veranlasst werden zu untersuchen, durch welche Verdienste dieser Ruf begründet ist und seine Rechtfertigung findet. Wir werden hierbei leider von vereinzelten Bemerkungen und anekdotenartigen Notizen ausgehen müssen, deren Benutzung eben wegen dieser Eigenschaften doppelte Vorsicht erheischt und dabei für unser Urtheil doch nicht eine so sichere Grundlage gewährt, als ein zusammenhängendes Zeugniss, wie sich deren bei Plinius über andere Künstler finden. 222

Plinius erzählt [2]): „Apelles hatte die stehende Gewohnheit, nie einen Tag auch noch so beschäftigt hinzubringen, ohne seine Kunst durch Ziehen von Linien zu üben, was von ihm sprüchwörtlich geworden ist [3])." Diese Uebung ist zunächst etwas rein Technisches; aber auch nur so betrachtet hat sie immer schon den Nutzen, dass sie dem Künstler Fingerfertigkeit, Gewandtheit, Schnelligkeit, Sicherheit der Hand verleihet. Die Hand stellt freilich nur dar, was das Auge sieht. Aber dem feinsten und gebildetsten Auge folgt die Hand doch nur mangelhaft, wenn sie nicht besonders dafür gebildet worden ist. Die Uebung der Hand ist die Grundlage, auf welcher alle weitere Kunstthätigkeit beruht. Während aber dieses Zeichnen blosser Linien gewöhnlich beim Unterricht als etwas rein elementares betrachtet wird und bald unter dem Zeichnen bestimmter

---

1) 35, 107. 2) 35, 84. 3) vgl. Apostol, XVI, 44 c.

Objecte zu verschwinden pflegt, verschmähte es Apelles nicht, diesen Unterricht an sich selbst fortwährend fortzusetzen, wie ja auch die Virtuosen in der Musik die Fingerübungen nicht zu vernachlässigen pflegen, in Ermangelung eines wirklichen Instruments sogar auf einem Surrogat ohne Ton. Ich glaube, dass nur in diesem ganz strengen Wortsinne die Erzählung des Plinius überhaupt einen richtigen Sinn giebt. Denn wollte man sie auf Zeichnen, Componiren, Malen und überhaupt auf Ausübung der Kunst beziehen, so verdiente sie nicht als etwas besonderes hervorgehoben zu werden, da ja ohnehin bei einem fleissigen Künstler selten ein Tag vergangen sein würde, an dem nicht die Hand in irgend einer Weise künstlerisch beschäftigt gewesen wäre. Streng wörtlich genommen liefert aber diese Nachricht auch den Schlüssel zur Erklärung der berühmten oder, fast möchte man sagen, berüchtigten Geschichte von den drei ineinander gezogenen Linien des Apelles und Protogenes, mit welcher sie bei Plinius noch dazu in enger Verbindung erscheint. Freilich hat man auch diese durch die
223 Annahme erklären zu müssen geglaubt, dass die Linie des Apelles den Umriss irgend eines bestimmten Objectes dargestellt habe. Aber in den Worten des Plinius ist dies auf keine Weise angedeutet: er spricht durchaus nur von drei Linien, die durch ihre Feinheit dem Auge fast verschwänden, und von der höchsten Schärfe, mit der die spätere Linie die frühere (der Länge nach) durchschnitten und getheilt habe. Protogenes mochte an dem zarten Schwunge, der Feinheit und Sicherheit des Striches einer beliebigen Linie den Meister erkennen. Aber indem er noch dem Glauben Raum geben durfte, dass eine freie Genialität, nicht ein bewusstes Können dem Künstler die Hand geführt, zog er ohne die Freiheit, welche Apelles bei der ersten Linie genossen hatte, in diese eine zweite noch feinere, und erklärte sich erst dadurch für besiegt, dass Apelles nun unter den gleichen Schwierigkeiten ihn nochmals in der Feinheit überbot und zugleich dadurch bewies, dass die Sicherheit seiner Hand bei freier Bewegung, wie bei einem bestimmt vorgeschriebenen Zwecke durchaus dieselbe bleibe.

Apelles hatte es also durch ununterbrochene Uebung dahin gebracht, dass seine Hand in der Zeichnung seinem Willen durchaus Folge leistete. Aber eine solche Meisterschaft, wie jede Virtuosität, kann, in falscher Richtung angewendet, für die wahre Kunst eben so verderblich werden, als sie sonst nutzbringend ist. Wir müssen daher weiter fragen, welchen Gebrauch Apelles von ihr machte. Unsere Nachrichten darüber sind leider äusserst dürftig. Von dem Bilde Alexanders zu Ephesos heisst es: die Finger scheinen hervorzutreten und der Blitz sich ausserhalb der Tafel zu befinden[1]). Zumeist wird diese Wirkung allerdings durch die richtige Beobachtung des Helldunkels erreicht worden sein; doch setzt das Hervortreten der Finger zugleich auch eine hohe Meisterschaft der Zeichnung voraus. Sodann gehört hierher, was Plinius[2]) von dem abgewendeten Herakles bemerkt, dass das Bild sein Gesicht mehr wirklich zu
224 zeigen, als errathen zu lassen schien: nemlich das Auge sah allerdings nur einen Theil des Gesichts im Umrisse von hinten, etwa wie an der mit einer Leibbinde gegürteten Figur der ficoronischen Ciste; aber dieser Umriss war mit

1) Plin. 35, 92. 2) 35, 93.

so feiner Motivirung jeder Form gezogen, dass das geistige Auge daraus auf die nicht wirklich dargestellten Theile zu schliessen und Herakles mit derselben Sicherheit zu erkennen vermochte, als ob er das Gesicht dem Beschauer zugewendet hätte. — Freilich könnte nun immer ein minder günstiger Beurtheiler behaupten, jene Hand, wie dieses abgewendete Gesicht seien Bravourstücke, durch welche die wahre Kunst nichts gewinne und nur der Künstler sich ein wohlfeiles Lob zu erwerben strebe; und wir müssen deshalb unsere Zuflucht zu weitern Erzählungen des Plinius [1]) nehmen. „Apelles malte Portraits von einer so schlagenden Aehnlichkeit, dass, so unglaublich es klingt, Apio in seinen Schriften berichtet, es habe jemand, der aus dem Antlitz der Menschen wahrsagte, ein sogenannter Metoposcopos (Stirngucker oder Kraniologe, wie wir sagen würden), aus diesen Portraits die Jahre des künftigen Todes oder des verflossenen [Lebens] vorausgesagt [2])." Ein Citat aus Apio, von Plinius noch dazu mit einem incredibile dictu begleitet, muss nun allerdings von vorn herein unser Misstrauen erregen; zumal es sich um Dinge handelt, an denen sich noch heut zu Tage die Charlanterie breit macht. Doch dürfen wir, von der Richtigkeit aller übrigen Punkte abgesehen, vielleicht einigen Werth darauf legen, dass es gerade Bilder des Apelles sind, an denen ein Kraniologe seine Weisheit gezeigt haben soll; insofern als diese doch Eigenschaften besitzen mussten, welche sie zu diesem Zwecke geeignet erscheinen liessen. Und in dieser Auffassung kann uns auch die Erzählung bestärken, nach welcher Apelles bei seiner Begegnung mit Ptolemaeos aus dem Gedächtniss das Portrait eines ihm nur aus flüchtiger Begegnung bekannten Menschen mit Kohle in leichtem Umriss, aber von der täuschendsten Aehnlichkeit entwirft [3]). Denn, was hier berichtet wird setzt nicht nur eine grosse Leichtigkeit, sondern auch Schärfe der Beobachtung voraus, welche es versteht, die Kennzeichen einer Person oder eines Dinges, 225 in welchen sich vorzugsweise deren Charakter ausspricht, klar und bestimmt aufzufassen und eben so durch die technischen Mittel der Kunst wiederzugeben. Erinnern wir uns nun wieder an die früheren Bemerkungen über die Uebungen des Apelles im Zeichnen, so werden sie uns nicht unternommen scheinen, um mit blosser Virtuosität zu prunken, sondern sie sind nur das Mittel zur sichern Erreichung eines höheren Zweckes, nemlich einer scharfen und feinen Charakteristik.

Von der Zeichnung wenden wir uns zur Farbe und bemerken zunächst, dass Apelles bei Plinius seine Stelle unter den Temperamalern gefunden hat. Wenn nun auch daneben bei Statius [4]) von Apelleae cerae die Rede ist, so dürfen wir doch darin nichts als einen poetischen Ausdruck sehen, indem sonst seine Thätigkeit als Enkaust durch kein sicheres Zeugniss bestätigt wird. — Hinsichtlich der Farbenstoffe begegnen wir wiederum der Angabe des Plinius [5]), dass die berühmtesten Maler, wie Apelles, Aëtion, Melanthios, Nikomachos, ihre Werke mit nur vier Farben gemalt hätten, Melinum für das Weiss, Attischem Oker für das Gelb, Sinopischer Erde für das Roth, Atramentum für Schwarz;

---

[1]) 35, 88. [2]) aut futurae mortis annos aut praeteritae giebt offenbar keinen Sinn; vitae aber kann wegen der gleichen Endung von praeteritae leicht ausgefallen sein. [3]) Plin. l. l. [4]) silv. 1, 100. [5]) Plin. l. l.

und an die vier Farben erinnert er nochmals bei Gelegenheit des blitztragenden Alexander. Cicero[1]) dagegen beschränkt den Gebrauch der vier Farben auf die ältere Epoche des Zeuxis, Polygnot und Timanthes, während er die spätere des Aëtion, Nikomachos, Protogenes, Apelles schon vollkommen durchgebildet nennt. Es leuchtet zunächst ein, dass nicht von einer Behandlung dieser Farben ohne Licht und Schatten die Rede sein kann. Aber auch nach dieser Beschränkung kann die Angabe des Plinius nicht wörtlich verstanden werden, indem er bei mehreren Gelegenheiten noch andere Farben namhaft macht, welche von Malern, die älter als Apelles waren, angewendet wurden. Offenbar soll nur von einfachen, natürlichen Farbstoffen die Rede sein, im Gegensatz zu den materiell kostbaren und gekünstelten. Plinius vergleicht die Einfachheit der älteren Maler bei der höchsten Kunst mit dem Verfall seiner 226 Zeit, trotzdem dass in dieser der Purpur zum blossen Anstrich der Wände gebraucht werde und Indien den Schlamm seiner Flüsse, das Blut von Drachen und Elephanten liefere. In ähnlicher Weise könnten wir auch von unserer Zeit reden und ihr etwa die des Raphael gegenüberstellen, in welcher so mancher von heutigen Effectmalern benutzte Farbstoff noch nicht einmal entdeckt war, so dass man nach einem geläufigen, wenn auch ungenauen Malerausdruck sagen könnte: man habe sich damals auf die Okerfarben beschränkt.

Ist somit das Zeugniss des Plinius für die Erkenntniss der besondern Verdienste des Apelles in der Behandlung der Farbe von geringem Werthe, so müssen wir versuchen, diese Lücke durch anderweitige Nachrichten zu ergänzen. Da finden wir denn, dass Apelles mit seinen verhältnissmässig geringen Mitteln doch bedeutende Erfolge erreicht haben muss. So deuten in dem Bilde der Verleumdung die leidenschaftliche Erregtheit der Hauptperson, das bleiche, abgezehrte Aussehen des Neides, die Scham im Antlitz der Reue wenigstens auf mannigfachen Wechsel in den Farbentönen; in welcher Beziehung auch die Darstellungen von Sterbenden nicht zu übersehen sind. Ja die Personificationen der Gewittererscheinungen sind ohne kräftige Farbeneffecte eigentlich kaum denkbar; und dass sie Apelles hier nicht verschmähte, können wir aus dem Bilde Alexanders folgern, in welchem der Blitz eine keineswegs untergeordnete Rolle spielte, da Plinius bemerkt, er scheine sich ausserhalb der Tafel zu befinden. — Dieses Bild hatte aber ausserdem auch in der Behandlung der Farbe manches Auffällige. Während dem Alexander eine weisse, nur gegen die Brust hin und im Gesicht mehr geröthete Hautfarbe eigen war, malte ihn der Künstler dunkler und in einem schmutzigen Tone. Wenn man nun darin einen Tadel hat finden und sogar behaupten wollen, Apelles habe es nicht verstanden, die eigenthümliche Farbe naturgetreu wiederzugeben[2]), so liegt dieser Auffassung sicher ein Irrthum zu Grunde. Denn in der Normalschönheit, welche Lucian[3]) aus den berühmtesten Kunstwerken zusammenstellen will, soll gerade der Körper 227 nach der Pankaste des Apelles gemalt werden, nicht zu weiss, sondern etwas wie durch das Blut geröthet. Mehr als einer ähnlichen Farbengebung hätte es aber doch auch in dem Bilde Alexanders nicht bedurft. Der Künstler hatte also bei der Wahl eines schmutzigeren Tones offenbar einen besonderen Zweck, und

---

[1]) Brut. 18. [2]) Lindemann de imag. Alex. ab Apelle picta. [3]) imagg. 7.

zwar, wie ich glaube, eben den: die Hand mit dem Blitze recht bestimmt hervortreten zu lassen und den Glanz des Blitzes durch den gebrochenen Ton des Körpers zu heben und zu steigern. — In technischer Beziehung mag zur Erreichung dieser und ähnlicher Wirkungen ein besonderes Verfahren von hoher Bedeutung gewesen sein, welches nach Plinius [1]) Bemerkung kein anderer Künstler nachzuahmen verstand. „Er überzog nemlich," sagt Plinius, „die fertigen Werke mit einer so dünnen Schwärze, dass bei der Durchsichtigkeit derselben die darunterliegende Farbe einen andern Ton annahm und zugleich vor Staub und Schmutz geschützt wurde, obwohl man die Schwärze selbst erst bei ganz genauer Betrachtung erkannte. Dieses Verfahren war sehr wohl darauf berechnet, dass die Helle der Farben das Auge nicht verletzte, indem man sie nun wie durch ein Glas gebrochen anschaute, und dass aus der Ferne betrachtet die zu grellen Farben dadurch unvermerkt einen ernsteren Ton erhielten" (unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum repercussu claritatis colorem alium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum adpareret, sed et cum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret). Das Schwarz, dessen sich Apelles hierbei bediente, wird Elfenbeinschwarz gewesen sein, da Plinius [2]) dieses noch besonders als seine Erfindung anführt. Von dem Verfahren selbst scheint jedoch Plinius trotz der Ausführlichkeit, mit welcher er die Wirkungen desselben beschreibt, keinen vollkommen klaren Begriff gehabt zu haben: denn eben diese bedeutende, unnachahmliche Wirkung würde durch einen einfachen, so zu sagen, firnissartigen Ueberzug mit Schwarz schwerlich erreicht worden sein. Sie erklärt sich dagegen vollständig durch die Annahme 228 einer ausgebildeten und mit grösster Feinheit durchgeführten Anwendung von Lasuren, für welche gerade in jener eigenthümlichen Färbung des Körpers Alexanders ein besonders auffälliges Beispiel vorliegt. Denn durch sie wird nicht nur den zu hellen Tönen ihre Schärfe genommen, sondern dem Ganzen eine mehr harmonische und zugleich kräftigere Stimmung verliehen, indem durch den durchsichtigen Ueberzug alle Farben von grösserer Klarheit und Tiefe erscheinen.

So wenig wir also über die Einzelnheiten in dem Verfahren des Apelles unterrichtet sind, so dürfen wir doch mit Bestimmtheit annehmen, dass es sich bei demselben nicht mehr blos um einfache Gegenüberstellungen von Licht und Schatten, sondern um einen weit mannigfaltigeren Wechsel verschiedenartiger Töne handelte. Mit Rücksicht hierauf verdient eine Stelle des Plinius [3]) über die Entwickelung des Colorits hier in etwas genauere Berücksichtigung gezogen zu werden. Nachdem er nemlich als die erste Stufe die alte Colorirung ohne Licht und Schatten, als die zweite die Scheidung derselben hingestellt, fährt er fort: postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen; quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorum et transitus harmogen. Hier haben wir also statt Licht und Schatten eine Stufenleiter von fünf bis sechs Farbentönen. In der Mitte liegt der tonos, der Localton, die

---

1) 25, 97. 2) 35, 42. 3) 35, 29.

Grundfarbe eines Gegenstandes ohne Rücksicht auf Licht und Schatten. Harmoge, der Uebergang aus dem Localton einer Seits in das Licht, anderer Seits in den Schatten, ist mit Recht von diesen geschieden als besonderer Ton, da er sich keineswegs immer ganz einfach aus der Verbindung des Lichtes oder Schattens mit dem Localton bilden lässt, sondern nur beiden verwandt sein muss, um den etwaigen Gegensatz zwischen ihnen zu vermitteln. Zu diesen Abstufungen fügt nun Plinius endlich noch den splendor, „etwas anderes als Licht", aber offenbar doch diesem am nächsten verwandt, und keineswegs, wie Müller[1]) will, mit dem Localton zu verwechseln. Wir mögen daher den Ausdruck streng wörtlich auffassen und zunächst Glanzlichter verstehen, die beson-
229 dere Art von Lichtern, welche sich an glänzenden Körpern bilden, mögen es nun volle Lichter sein oder Reflexe. Es soll nun keineswegs behauptet werden, dass die Beobachtung solcher Lichter ein ausschliessliches Verdienst des Apelles gewesen sei: sein Mitschüler Pausias z. B. musste nach dem, was über sein Stieropfer, über die Glasschale der Methe berichtet wird, gerade nach dieser Richtung sich auszeichnen; aber das müssen wir festhalten, dass, ohne das feinste Verständniss aller dieser Licht- und Farbenwirkungen bei Apelles vorauszusetzen, das Lob und die Bewunderung vieler seiner Bilder nicht wohl zu begreifen sein würde. Vor allem gehören hierher Darstellungen, wie die des Blitzes, aber auch die immer wiederkehrende Bewunderung des Haares der Anadyomene, aus welchem die Göttin die Feuchtigkeit des Meeres ausdrückt, deutet auf ein hohes Verdienst gerade nach dieser Richtung hin.

Die einzelnen Angaben, auf welchen unsere bisherigen Bemerkungen beruhen, reichen nun allerdings nicht hin, um über die Behandlung der Farbe bei Apelles ein eingehendes und abgerundetes Urtheil aufzustellen. Sie laufen auf Einzelnheiten hinaus, welche in ihrem ganzen Umfange zu würdigen uns die allgemeine Grundlage fehlt. So ergeben sich für unsern vorliegenden Zweck eigentlich nur zwei Punkte von allgemeiner Bedeutung zur Würdigung des Künstlers, nemlich einer Seits die Thatsache, dass seine Werke auch hinsichtlich der Farbe zu dem Vollendetsten gehörten, was die griechische Kunst geleistet, anderer Seits dass diese Vollendung auf einer bei aller Einfachheit der Mittel doch höchst durchgebildeten und verfeinerten Technik beruhte.

Wir erinnern jetzt daran, dass das Ergebniss unserer Bemerkungen über die Zeichnung durchaus hiermit übereinstimmend lautete, um uns nun noch ausdrücklich die Frage nach dem Ursprunge solcher Vortrefflichkeit vorzulegen. Die Antwort lautet, wie sie in ähnlichen Fällen eigentlich nie anders lauten kann: das Höchste nach irgend einer Richtung hin wird stets nur erreicht werden durch die Verbindung von natürlicher Befähigung mit gründlicher Ausbildung.

Wir dürfen es für die künstlerische Entwickelung des Apelles keineswegs gering anschlagen, dass er es nicht verschmähte, selbst als ein nicht mehr un-
230 gebildeter Künstler sich in die Schule von Sikyon zu begeben. Gerade deshalb, weil er aus freiem Antrieb diese Schule zu seiner höheren Ausbildung wählte, müssen wir um so mehr von seinen Bestrebungen überzeugt sein, sich alle die Vorzüge, durch welche sie vor andern ausgezeichnet war, anzueignen.

---

[1]) Arch. § 319.

Diese beruhten aber auf der Gründlichkeit der Lehre und der Zurückführung derselben auf theoretisch-wissenschaftliche Grundlagen. Wenn wir nun bedenken, welchen Werth Pamphilos auf den Unterricht im Zeichnen legte, so lässt sich in den ununterbrochenen täglichen Uebungen des Apelles der Einfluss des Lehrers nicht verkennen. Hören wir das Lob der Verkürzung am Arme Alexanders, so werden wir uns erinnern, dass das berühmteste Meisterstück einer Verkürzung einen Mitschüler des Apelles, den Pausias, zum Urheber hatte. Eben diesem Künstler verdankt die Enkaustik ihre Ausbildung, welche in den Ansichten über das Colorit einen wesentlichen Umschwung hervorbringen musste. Apelles arbeitete zwar nicht in dieser Kunstgattung; aber um so deutlicher tritt sein Bestreben hervor, die Temperamalerei auf eine Stufe der Ausbildung zu erheben, welche eine Vergleichung mit ihrer Nebenbuhlerin nicht zu scheuen brauchte. Die Kräftigkeit und Durchsichtigkeit der Farben, welche der letzteren zur hauptsächlichsten Empfehlung dienen mochte, suchte er durch eine ausgedehnte systematische Anwendung von Lasuren zu erreichen; und wie wir die Bewunderung des Stieres von Pausias zum Theil aus der musterhaften Behandlung des Glanzes auf dem dunkelen Felle des Thieres erklärten, so vermutheten wir, dass die gelungenen Effecte in manchen Werken des Apelles ebenfalls auf der Beobachtung jenes „splendor" beruhten. Finden wir demnach bei beiden Schülern des Pamphilos durchaus analoge Bestrebungen, so dürfen wir diese Erscheinung auf die Gemeinsamkeit der Lehre zurückzuführen nicht weiter Anstand nehmen. Den Beweis aber dafür, dass Apelles der theoretischen Belehrung einen hohen Werth beilegte, hat er selbst endlich dadurch geliefert, dass er es nicht verschmähte, Bücher über die Kunst für seinen Schüler Perseus zu schreiben. Apelles erscheint demnach als ein würdiger Genosse der durch Gründlichkeit und Solidität des Wissens vor allen ausgezeichneten Kunstschule von Sikyon; und wenn daher Plinius (35, 79) sagt: er allein habe der Malerei fast mehr genützt, als alle andern, obwohl zu seiner Zeit die bedeutendsten Maler gelebt; so werden wir darin nicht blos ein allgemeines Lob seiner Vortrefflichkeit, sondern eine Hinweisung auf die mannigfaltigen Fortschritte erkennen dürfen, welche die Ausübung der Kunst dem Apelles verdankte [1]). 231

Trotzdem, und namentlich, wenn wir der Beschränkungen gedenken, denen sich die Kunst des Apelles in Hinsicht auf das poetische Schöpfungsvermögen unterworfen zeigte, würde uns die einstimmige Bewunderung des Alterthums doch kaum gerechtfertigt erscheinen, wenn seinen Werken nicht ausser den bisher betrachteten Vorzügen noch ein besonderer, man möchte sagen, unwiderstehlicher Zauber eigen gewesen wäre. Diesen bezeichnen die Alten nach dem Vorgange des Apelles selbst durch ein einziges Wort: „Während er die Werke seiner vorzüglichsten Zeitgenossen sonst in jeder Beziehung bewunderte, hielt er doch daran fest, dass ihnen jene seine Anmuth (Venerem) fehle, welche die Griechen als Charis bezeichnen, in allem Uebrigen hätten sie

1) Ich verbinde nämlich: picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, cum eadem aetate maxumi pictores essent, indem ich von den dazwischen geschobenen Sätzen den ersten: voluminibus etiam editi, quae doctrinam eam continent, für einen Zusatz der zweiten Redaction, den zweiten: praecipua eius in arte venustas fuit, für eine Randglosse zu der folgenden Bemerkung über die Charis des Apelles halte.

ihn erreicht, hierin allein sei ihm niemand gleich[1])." Worauf nun diese Anmuth ihrer äusseren Erscheinung nach beruhe, das lehrt uns wiederum Apelles selbst. Beim Anblick des Jalysos von Protogenes soll er nemlich über die mit unsäglicher Sorgfalt durchgeführte Vollendung wahrhaft betroffen gewesen sein und gern dem Protogenes den Vorrang vor sich eingeräumt haben: nur in einem Punkte müsse er diesen für sich selbst in Anspruch nehmen, darin nemlich, dass er verstehe, die Hand zur rechten Zeit von der Arbeit zurückzuziehen; denn eine zu grosse Sorgfalt thue der Anmuth Eintrag[2]). Nicht also die Vollendung an sich, sondern das Maass der Vollendung wird hiermit als das Höchste in der Kunst hingestellt. Wenn aber Protogenes zu diesem Ziele trotz der an- 232 gestrengtesten Sorgfalt nicht zu gelangen vermochte, so werden wir dem Apelles als dem unerreichten Muster in dieser Beziehung noch eine besondere geistige Eigenschaft vor jenem zuerkennen müssen. Ich glaube dieselbe bei Quintilian bezeichnet zu finden, wenn er neben der Grazie das ingenium als den bedeutsamsten Vorzug des Apelles hinstellt[3]). Natürlich kann dieser Ausdruck hier nicht von jener angeborenen Gabe der Erfindung und Motivirung verstanden werden, von welcher ihn Plinius auf Timanthes angewendet hat, sondern er ist offenbar von Quintilian gewählt, um eben jene Grazie ihrem Ursprunge nach nicht sowohl als ein Ergebniss gründlicher Studien, sondern als eine angeborene Gabe, ein freies Geschenk der Natur zu bezeichnen, die freilich aber erst dadurch eine so hohe Bedeutung erlangt, dass sie bei Apelles sich mit einer seltenen Gründlichkeit der Bildung verbunden zeigt. Darum ist sie bei ihm, so zu sagen, die Krone der Vollendung. Denn sie lässt uns die während der Arbeit angewandte Sorgfalt und Mühe vergessen, und das Werk erscheint nicht mehr als etwas Gemachtes, sondern Gewordenes, gewissermassen als eine freie Manifestation der Gesetze künstlerischer Gestaltung.

Hieraus erklärt sich die fast einstimmige Bewunderung, welche das Alterthum dem Apelles hat zu Theil werden lassen[4]); und sie erscheint auch vollkommen gerechtfertigt, sofern wir uns nur gegenwärtig halten, dass auch sie auf der Anerkennung nicht aller, sondern bestimmt begrenzter Seiten der künstlerischen Thätigkeit beruht. Hierauf einen besonderen Nachdruck zu legen, veranlasst mich der Standpunkt, den ich bei der Beurtheilung eines Künstlers angenommen habe, welcher im entschiedensten Gegensatze zu Apelles steht, nemlich des Polygnot. Ihm glaubte ich, gestützt hauptsächlich auf das Zeugniss des Aristoteles, eine Bedeutung beilegen zu müssen, in welcher er von keinem der Nachfolgenden erreicht worden ist. Soll nun der Widerspruch gelöst werden, 233 der in der Anerkennung des einen, wie des andern scheinbar enthalten ist, so wird uns dies eben nur dadurch gelingen, dass wir das Verdienst eines jeden scharf auf eine bestimmte Sphäre beschränken. Dem Polygnot gebührt die erste Stelle auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens, also auf einem Gebiete, welches von der besondern Gattung der Kunst in gewissen Be-

1) Pliu. 35, 79. 2) Plin. 35, 80; Plut. Demet. 22; Ael. v. h. XII, 41; vgl. Cic. orat. 22, § 73. 3) XII, 10: ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus. 4) Von ganz allgemein gehaltenen rühmenden Erwähnungen trage ich hier noch nach: Diodor. exc. Hoesch. XXVI, 1; Cic. ad Att. II, 21; Columell. I, praef. § 31; Epithal. Maxim. et Const. dict. c. 6; Justinian instit. II, 1, 34.

ziehungen unabhängig ist, so dass sich wohl sagen lässt, Polygnot sei grösser als Künstler im allgemeinen, denn als Maler im engeren Sinne des Wortes. Apelles dagegen ist unerreichbar in der Meisterschaft, mit welcher er alle Mittel der malerischen Darstellung zu handhaben verstand; sein Ruhm beruht auf der Kunst des Malens. In der Geschichte der Sculptur zeigen sich an den Werken des Phidias Gedanke und Darstellung auf gleicher Stufe der höchsten, harmonischen Vollendung. In der Geschichte der Malerei hat jedes dieser beiden Gebiete seinen gesonderten Mittel- und Höhepunkt, und der Ruhm, welcher dort den Phidias über alle andern unbezweifelt erhebt, erscheint deshalb hier getheilt zwischen den beiden Persönlichkeiten des Polygnot und des Apelles.

Protogenes.

Die Hauptquelle unserer Kenntniss dieses Künstlers bildet so vorzugsweise Plinius, dass wir seinen ganzen Bericht[1]) hier vollständig voranschicken wollen: „Zugleich mit Apelles und Aristides blühte auch Protogenes. Sein Vaterland war Kaunos, der Sitz eines den Rhodiern unterworfenen Stammes. Höchste Armuth im Beginne seiner Laufbahn und das höchste Streben in der Kunst erklären seine geringere Fruchtbarkeit. Wer sein Lehrer gewesen, hält man nicht für ausgemacht. Einige meinen sogar, er habe Schiffe gemalt bis zu seinem fünfzigsten Jahre: zum Beweise diene, dass, als er zu Athen an dem berühmtesten Orte des Heiligthums der Athene das Propylaeon malte, er in dem berühmten Gemälde des Paralos und der Hammonias, welches von Einigen Nausikaa genannt wird, unter dem von den Malern als Parerga bezeichneten Beiwerk kleine lange Schiffe angebracht habe, damit dadurch klar werde, von welchen Anfängen seine Werke bis zum Gipfel glänzenden Ruhmes gelangt seien. Die Palme unter seinen Gemälden hat der Jalysos, zu Rom im Friedenstempel geweiht. Als er ihn malte, soll er von feuchten Lupinen gelebt haben, weil sie zugleich Hunger und Durst stillen, damit er nicht durch zu viel Wohlgeschmack die Kräfte seiner Sinne abstumpfe. Auf dieses Bild trug er viermal Farbe auf gegen die Gefahren der Beschädigung und des Alters, damit, wenn die obere Farbe wiche, die untere an ihre Stelle trete. Es befindet sich darauf ein wunderbar gebildeter Hund, insofern an ihm auch der Zufall mitgemalt hat. Der Künstler glaubte an ihm den durch das Keuchen hervorgebrachten Schaum nicht gehörig herauszubringen, während er an allen übrigen Theilen, was sehr schwer war, sich selbst genügt hatte. Es missfiel aber gerade die Kunstmässigkeit; sie liess sich nicht mindern und schien doch zu gross und zu weit von der Wahrheit entfernt; der Schaum schien gemalt zu sein, nicht aus der Schnauze hervorzuquellen, zu grösster Seelenpein des Künstlers, welcher in dem Bilde die Wahrheit, nicht die Wahrscheinlichkeit erstrebte. Oefters hatte er die Farbe weggewischt und den Pinsel verändert, und konnte sich doch auf keine Weise genügen. Endlich erzürnt auf die Kunstmässigkeit, dass sie sich so offen erkennen lasse, warf er den Schwamm auf die verhasste Stelle des Gemäldes, und dieser setzte die weggewischten Farben wieder so hin, wie er es durch

234

[1]) 35, 101—106.

seine Sorgfalt gewünscht hatte; und so stellte in dem Gemälde ein glücklicher Zufall die Natur dar. Wie in diesem Beispiele soll auch Nealkes einen ähnlichen Erfolg beim Schaum eines Pferdes erlangt haben, indem er eben so den Schwamm darauf warf, als er seinen Rossebändiger malte, der ein Paar Pferde zurückhielt. So zeigte Protogenes auch den Weg zur Glücksgöttin. Wegen dieses Jalysos, nemlich um dieses Bild nicht zu verbrennen, zündete der König Demetrios Rhodos nicht an, obwohl er es allein von der Seite, wo das Bild sich befand, nehmen konnte; und während er des Gemäldes schonte, entging ihm die Gelegenheit zum Siege. Protogenes befand sich damals in seinem Gärtchen in der Vorstadt, d. h. im Lager des Demetrios; und unbekümmert um die Kämpfe ging er von den angefangenen Werken erst weg, als ihn der 235 König rufen liess, und auf die Frage, wie er es wage, sich ausserhalb der Mauern aufzuhalten, antwortete er: er wisse, dass der König mit den Rhodiern Krieg führe, nicht mit den Künsten. Zu seinem Schutze stellte der König Wachen auf, erfreut, die Hände zu erhalten, deren er geschont hatte; und um ihn nicht öfter wegzurufen, kam er, der Feind, freiwillig zu ihm, und sah, ohne seiner Siegeswünsche zu gedenken, während des Waffenlärmes und des Mauernsturmes dem Künstler zu. An dem in jener Zeit gemalten Bilde haftet noch der Ruf, dass es Protogenes „unter dem Schwerte" gemalt habe. Es ist ein Satyr, anapauomenos, der ruhende genannt, und damit die Hinweisung auf die sichere Ruhe jener Zeit nicht fehle, hält er die Flöten. Er malte auch die Kydippe und Tlepolemos, und Philiskos, den Tragödienschreiber im Nachsinnen, einen Athleten, den König Antigonos und die Mutter des Philosophen Aristoteles, welcher ihm rieth, die Thaten Alexanders des Grossen zu malen wegen des unvergänglichen Ruhmes derselben. Aber sein geistiger Drang und eine gewisse Begierde nach Kunst (d. h. nach der höchsten kunstmässigen Durchbildung) trieb ihn vielmehr zu den genannten Dingen. Zuletzt malte er Alexander und Pan; er machte auch Bildwerke aus Erz (nemlich Krieger, Bewaffnete, Jäger und Opfernde), wie wir[1]) gesagt haben."

Hierzu gesellt sich bei Plinius noch, was schon früher über das Verhältniss des Protogenes zu Apelles mitgetheilt worden ist, das Urtheil des Letzteren über seine Kunst und namentlich über den Jalysos; die Geschichte von den drei Linien, und die Sage, dass Apelles Bilder des Protogenes habe kaufen wollen, angeblich um sie als eigene Werke wieder zu verkaufen.

Kaunos wird als Vaterstadt des Protogenes auch von Pausanias[2]) und Plutarch[3]) angegeben. Suidas[4]) und Constantinus Porphyrogenitus[5]) nennen Xanthos in Lykien. Beide Städte liegen nicht sehr weit von einander entfernt und Rhodos gegenüber; der Widerspruch dieser Angaben ist also sachlich unwesentlich. Sein Wohnsitz war Rhodos; doch arbeitete er die in Athen befindlichen Werke vielleicht an Ort und Stelle. Dort konnte er auch die Bekanntschaft des 236 Aristoteles machen, welcher sich daselbst von Ol. 111, 3—114, 3 (334—322 a. C.) aufhielt und bald nach seinem Weggange von dort starb. In dieser Zeit musste also Protogenes sicher schon als Maler thätig sein. Bis zur 119ten Olympiade führt uns dann die Begegnung mit Demetrios bei der Belagerung von Rhodos

[1]) 34, 91. [2]) I, 3, 5. [3]) Demetr. 22. [4]) s. v. Πρωτογένης. [5]) de themat. c. 14.

herab. Nehmen wir dazu, was sich aus seinem Verhältnisse zu Apelles, aus dem Bilde des Antigonos und des Philiskos, eines Dichters der alexandrinischen Pleias ergiebt, so dürfen wir mit Sicherheit die Thätigkeit des Protogenes in die Zeit Alexanders und seiner ersten Nachfolger setzen. Wäre die Sage begründet, dass er bis in sein fünfzigstes Jahr Schiffe gemalt, so müsste er ein hohes Alter erreicht haben. Indessen steht wenigstens so viel fest, dass er erst in reiferen Jahren zu hohem Ruhme gelangte.

Unter seinen Werken müssen vor allem der Jalysos und der ruhende Satyr auch deshalb etwas ausführlicher in Betracht gezogen werden, da man, durch schwankende Nachrichten der Alten veranlasst, diese beiden Gemälde mit Unrecht für ein einziges hat halten wollen. Die schon von Lessing[1]) hervorgehobene Nothwendigkeit der Scheidung beider ist in neuerer Zeit ausführlich von Stark[2]) nachgewiesen worden, und es freut mich, dass ich, noch ehe ich seine Arbeit kannte, hier wie in mehreren andern Punkten der Künstlergeschichte, zu durchaus übereinstimmenden Resultaten mit ihm gelangt war. — Plinius, von dem wir ausgehen, scheidet bestimmt den unfertigen Satyr, an welchem der Künstler im Lager des Feindes arbeitet, und den Jalysos, welcher schon fertig und in Rhodos aufgestellt für Demetrios Veranlassung wird, den Plan seiner Belagerung zu verändern oder gänzlich aufzugeben. Wenn nun nach Plutarch[3]) und Gellius[4]) die Rhodier eine Gesandtschaft an den König schicken, um Schonung für dieses Bild zu erlangen, und dieser sich ihnen willfährig zeigt, indem er antwortet: lieber wolle er die Bilder seines Vaters verbrennen, als ein mit solcher Mühe durchgeführtes Kunstwerk, so liegt bis dahin kein Widerspruch mit Plinius vor. Dagegen finden sich in der Erzählung der weiteren Umstände bedeutende Abweichungen. Ich will hier ganz ausser Acht lassen, dass Gellius den Protogenes damals schon gestorben sein lässt. Aber er sagt noch weiter: der Jalysos sei in einem Gebäude der Vorstadt aufgestellt gewesen, und Demetrios habe dasselbe aus reinem Neide anzünden wollen. Auch nach Plutarch befindet sich der Jalysos in der Vorstadt und geräth noch nicht ganz vollendet in die Gewalt des Königs. Aber warum hätte er, ein Bewunderer der Kunst, ihn dann verbrennen sollen? Warum, sofern nur das Gebäude in seiner Gewalt war, nahm er nicht das Bild von dort weg und setzte dann die Belagerung fort? Denn dass es sich entfernen liess, geht daraus hervor, dass es später nach Rom versetzt ward. Welchen Sinn hat überhaupt unter den angegebenen Umständen die Gesandtschaft der Rhodier? Offenbar hatte Demetrios keine Macht über das Bild und konnte auch die Rhodier nicht zwingen, es von der heiligen Stätte, wo es geweiht war, zu entfernen. Die Widersprüche bei Plutarch und Gellius aber erklären sich einfach daraus, dass sie die auf den Satyr bezüglichen Erzählungen aus einer bei ähnlichen anekdotenartigen Nachrichten so häufigen Unachtsamkeit auf den Jalysos übertrugen. Das gewichtigste Zeugniss indessen in dieser ganzen Frage liefert uns als Augenzeuge Strabo[5]), der bei der Beschreibung von Rhodos den Jalysos und den Satyr als zwei Gemälde anführt: *αἱ τοῦ Πρωτογένους γραφαὶ ὅ τε Ἰάλυσος καὶ ὁ Σά-*

237

[1]) Laokoon, Cap. XI. [2]) arch. Studien S. 26 fg. [3]) Demetr. 22 und apophth. reg. p. 183 A. [4]) XV, 31. [5]) XIV, p. 652.

τυρος. Da nun Suidas[1]) und Constantinus Porphyrogenitus[2]) von Gemälden des Protogenes im Heiligthum des Dionysos zu Rhodos sprechen, die von Strabo angeführten Kunstwerke aber sich meist dort und im Gymnasion befanden, so dürfen wir wohl das Dionysion als den ursprünglichen Aufstellungsort jener beiden Gemälde betrachten. Zu Rhodos befand sich der Jalysos noch zu Cicero's Zeit[3]), während Plinius ihn im Friedenstempel zu Rom sah, mit dem er unter Commodus verbrannt sein wird. Ob der Satyr dasselbe Schicksal erfahren, wird nicht bestimmt angegeben. — Hinsichtlich der Darstellung wissen wir über 238 den Satyr zuerst durch Plinius, dass er in lässiger Ruhe mit der Doppelflöte dargestellt war. Ausserdem berichtet Strabo, dass auf den Pfeiler neben ihm der Künstler ursprünglich ein Rebhuhn gemalt hatte, mit einer solchen Meisterschaft, dass alle Welt, besonders aber die Rebhuhnzüchter darüber entzückt waren und über dem Beiwerk die Hauptsache, die menschliche Figur gänzlich übersahen; weshalb Protogenes von den Vorstehern des Heiligthums sich die Erlaubniss erwirkte, das Rebhuhn als störend aus dem Gemälde zu tilgen. Es gedenkt desselben auch Eustathius[4]). — Der Jalysos, an welchem Protogenes nach Aelian[5]) sieben, nach Fronto[6]) elf Jahre ausschliesslich gemalt hatte, wird, wie der Hund mit der schäumenden Schnauze schliessen lässt, als Jäger dargestellt gewesen sein. Vermuthlich stand er nicht allein, sondern in Verbindung mit noch andern Werken des Protogenes, den Gemälden der Kydippe und des Tlepolemos. Denn Jalysos, der Stammheros der gleichnamigen Stadt, war der Sohn der Kydippe; und Tlepolemos, der Führer der Rhodier vor Troia, ist gleichfalls als Gründer rhodischer Städte bekannt. Protogenes hatte also wahrscheinlich einen ganzen Cyclus rhodischer Stammesheroen gemalt.

Vielfachen Erörterungen sind ferner die Malereien unterworfen worden, welche Protogenes in den Propyläen zu Athen ausführte und Plinius in folgender Weise bezeichnet: fecit nobilem Paralum et Hammoniada quam quidam Nausicaan vocant. Bevor man die handschriftlichen Lesarten des Plinius genauer kannte, durfte man wegen der Doppelbenennung Nausikaa vermuthen, dass Hammoniada aus Hemionida entstanden, und Nausikaa und das Mädchen auf dem Maulthierwagen durchaus gleichberechtigte Bezeichnungen seien. Jetzt indessen muss die Lesart Hammoniada als durch die Handschriften vollkommen gesichert gelten, um so mehr, als Sillig in seiner neuen Ausgabe für dieselbe eine vollkommen genügende Erklärung beibringt. Danach waren Paralos und Hammonias auf einem und demselben Gemälde dargestellt und dieses berühmte Gemälde (nobilem sc. picturam, quam . . .) nannten einige Nausikaa. Paralos ist der attische 239 Heros, welchem von Einigen die Erfindung der langen Schiffe zugeschrieben ward, und von welchem eines der zu heiligen Sendungen bestimmten Staatsschiffe den Namen erhalten hatte. Hammonias war der Name eines ähnlichen Schiffes, welches aber erst in späterer Zeit, wahrscheinlich als Alexander sich für einen Sohn des Ammon erklärt hatte, gebaut und zu gleichen Sendungen verwendet wurde. War nun Paralos als Seemann dem Odysseus ähnlich dargestellt und ihm gegenüber die Personification der Hammonias als Frauen-

---

1) s. v. Πρωτογένης. 2) l. l. 3) Verr. IV, 60, § 135; or. 2, c. 5. 4) ad Dion. Perieg. 504. 5) V. H. XII, 41. 6) ad M. Caes. L. II, p. 42 ed. Rom.

gestalt, so kann es nicht auffallen, wenn der Haufe der weniger unterrichteten Beschauer an die weit bekanntere Begegnung des Odysseus und der Nausikaa erinnert wurde und danach seine Bezeichnung wählte. Neben den Personificationen der beiden Schiffe aber, für welche sich in künstlerischer Beziehung ein Verhältniss, wie zwischen Vater und Tochter fast von selbst ergab, sind die kleinen langen Schiffe ein durchaus sachgemässes Beiwerk, für dessen Erklärung die gesuchte Anspielung auf die Schiffsmalerei des Protogenes gänzlich überflüssig erscheint. Wenn man nun endlich darauf hingewiesen hat, dass Pausanias (I, 22, 5) als in der Pinakothek neben den Propyläen befindlich eine Darstellung der Nausikaa erwähnt, so wie dass dort der Name des Polygnot als des Malers aus dem des Protogenes verderbt sein könne und also möglicher Weise Pausanias und Plinius von demselben Werke sprächen, so verliert diese Vermuthung ihren Werth durch die früher gelieferte Nachweisung, dass dort Pausanias einen Cyklus von sechs heroischen Bildern beschreibt, wie er der Kunstrichtung des Polygnot durchaus entsprechend, bei Protogenes ohne Analogie ist, während jene Personificationen wieder mit der Eigenthümlichkeit des Letztern durchaus übereinstimmen. Des Paralos als in Athen befindlich gedenkt endlich auch Cicero[1]). — Ueber die übrigen Werke genügen wenige Bemerkungen. Von mythologischen Gegenständen wird nur noch ein Pan genannt. Aber auch dieser bildete schwerlich ein Gemälde für sich. Denn da Plinius Alexandrum ac Pana anführt, durch ac aber bei ihm zwei zu einem und demselben Werke gehörige Figuren verbunden zu werden pflegen, so liegt die Vermuthung nahe, dass Alexander, wie von Apelles als Zeus, so von Protogenes wegen seines Zuges nach Indien, als neuer Dionysos dargestellt war, in welcher Bedeutung ihm Pan als Schildträger durchaus passend zugesellt erscheinen würde. — Zur Classe der Portraits gehören ausser diesem Alexander Philiskos, Antigonos, die Mutter des Aristoteles und vielleicht ein Athlet. Unbestimmt müssen wir es lassen, in welcher Weise die Thesmotheten im Rathhause der Fünfhundert zu Athen, das einzige von Pausanias (I, 3, 4) erwähnte Bild des Protogenes, aufgefasst waren. — Von seinen plastischen Werken wird keines namentlich hervorgehoben. — Dagegen erfahren wir aus Suidas, dass er *περὶ γραφικῆς καὶ σχημάτων* zwei Bücher geschrieben hatte. 240

Protogenes erscheint in den Nachrichten der Alten durchaus als ein Künstler ersten Ranges. Aber bei keinem Künstler von so ausgezeichnetem Rufe sind wir weniger im Stande, das Wesen seines künstlerischen Verdienstes im Einzelnen nachzuweisen, als bei ihm; und was wir über ihn erfahren, bezieht sich eigentlich noch mehr auf seine Person, als auf seine Kunst. Wollen wir auch auf die anekdotenartige Erzählung, dass er bis zu seinem fünfzigsten Jahre Schiffsmaler gewesen, keinen zu hohen Werth legen, so müssen wir doch an der Ueberlieferung festhalten, dass seine äussere Lage in früheren Jahren eine sehr dürftige war. Armuth mochte ihn hindern, sich einem der berühmten Meister in die Schule zu geben; daher sein Lehrer unbekannt ist. Armuth mochte ihn ferner hindern, früh zu anerkanntem Ruhme zu gelangen; so dass erst die uneigennützige Bewunderung eines Apelles ihn aus dem Staube hervorzuziehen

[1]) Verr. IV, 60, § 135.

vermochte. Um so mehr müssen wir bewundern, dass solche Verhältnisse die Spannkraft seines Geistes nicht lähmten, sondern vielmehr stärkten. Wir kennen kaum ein anderes Beispiel, dass es einem Künstler mit seiner Kunst mehr Ernst gewesen, als ihm. Um seinen Geist frisch zu erhalten, verschmähte er es nicht, die Bedürfnisse seines Körpers auf die nothdürftigste Nahrung zu beschränken. Sieben, nach Andern elf Jahre verwendete er auf ein einziges Werk, den Jalysos, immer eine lange Zeit, selbst wenn wir annehmen wollen, dass hier nicht die Figur des Jalysos allein, sondern in Verbindung mit einer Reihe rhodischer Stammheroen, wie Kydippe, Tlepolemos, zu verstehen sei. Viermal übermalte 241 er den Jalysos, um dem Gemälde die grösste Solidität und Dauer zu sichern. Dass die Zahl seiner Werke gering, begreift sich unter solchen Umständen leicht; aber eben so, dass nach Quintilian[1]) keiner ihm den Ruhm der Sorgfalt (cura) streitig macht. Seine Werke werden von dem ganzen Alterthume dem Höchsten gleichgestellt, was die Kunst geleistet: selbst Apelles steht wie versteinert vor dem Jalysos; und nur einen Umstand tadelt er nicht sowohl, als dass er ihn beklagt: dass nemlich die Kunst zu gross sei und daher die höchste Anmuth, welche auf dem richtigen Maasse der Vollendung beruhe, verloren gehe. Er stand, wie Plinius sich ausdrückt, auf der arx ostentationis, dem Höhepunkte glänzender Meisterschaft, auf welchem niemand ihn überragte.

Fleiss und Sorgfalt werden aber in der Kunst nur da zu einer Stufe hoher Vollendung führen, wo sie mit andern specifisch künstlerischen Eigenschaften gepaart erscheinen. Hier nun tritt leider die Lückenhaftigkeit unserer Ueberlieferung zu Tage, welche uns nicht erlaubt, eben diese Eigenschaften genauer zu bestimmen. — Hinsichtlich der Gegenstände, welche Protogenes für seine Darstellungen wählte, scheint ziemlich dasselbe zu gelten, was wir über Apelles bemerkt haben. — Von einer bewegten, mannigfaltig gegliederten Handlung kann eigentlich nirgends die Rede sein, schon darum nicht, weil die Darstellung selten über eine einzelne Figur hinausgeht. Eine hohe geistige oder ideale Bedeutung kommt den gewählten Gestalten an sich ebenfalls nicht zu; und gehen wir von den Gestalten des Paralos und der Hammonias aus, so können wir vermuthen, dass Protogenes auch in der Darstellung der rhodischen Stammesheroen sich mehr einer symbolisirenden, als einer individualisirenden Auffassung zugeneigt haben mag. Auch die wenigen uns bekannten einzelnen Motive, die gemächliche Ruhe des Satyrs, das Sinnen des Dichters Philiskos, sind durchaus einfacher Natur und der Art, dass ihre Durchführung keinen grossen Aufwand poetischer Schöpfungskraft erheischt. Genug, alles drängt uns zu der Ansicht, dass bei Protogenes, wie bei Apelles, das hohe Verdienst nicht sowohl in dem 242 geistigen und poetischen Gehalte, als in der vollendeten künstlerischen Durchführung ihrer Werke zu suchen sei, welche die Illusion bis zur höchsten Spitze getrieben hatte. So sagt denn Petronius[2]), man könne „die Studien des Protogenes, die mit der Wahrheit der Natur selbst wetteifern, nicht ohne eine gewisse Scheu betrachten“: Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. So will der Künstler bei dem Schaume am Hunde neben Jalysos uns die Kunstmässigkeit (artem) so gänzlich vergessen

---

[1]) XII, 10. [2]) c. 84.

machen, dass wir die Wirklichkeit vor Augen zu haben glauben sollen. Und so bewundert auch der grosse Haufe vor Allem die Natürlichkeit an dem Rebhuhn neben dem Satyr. Aus allen diesen Notizen lernen wir indessen immer noch nicht die Mittel kennen, durch welche er diese Erfolge erreichte. Fragen wir nach der Zeichnung, so erhalten wir keine Antwort ausser der Anekdote über seinen Wettstreit mit Apelles, aus welcher wir allerdings auf eine grosse Sicherheit und Feinheit in der Führung des Pinsels schliessen müssen. Hinsichtlich der Farbe zeigt sich derselbe Mangel an Nachrichten: denn was will es bedeuten, wenn Cicero [1]) den Protogenes neben Apelles, Aëtion, Nikomachos den ältern Malern, welche nur die vier Farben angewendet, als vollendet in allen Beziehungen gegenüberstellt? Auch daraus, dass er den Jalysos viermal übermalte, können wir auf das Colorit keinen Schluss machen. Wenn wir nun endlich hören, dass er auch Theoretiker war und über die Kunst schrieb, so sehen wir darin allerdings einen neuen Beweis für den Fleiss und die Sorgfalt des Künstlers, welcher auch nach dieser Seite hin seine Aufgabe gründlich durcharbeiten will; worauf aber sich vorzugsweise seine Aufmerksamkeit richtete, das lehrt uns auch der Titel seiner Schriften nicht, da der eine Ausdruck: *περὶ γραφικῆς* sich ganz allein auf Zeichnen und Malen bezieht, der andere: *καὶ σχημάτων* bei unserer mangelhaften Kenntniss der antiken Maler-Terminologie mancher Zweideutigkeit unterworfen erscheint.

So kennen wir eigentlich nur die Thatsache der Berühmtheit des Protogenes, nicht aber die Gründe, auf denen sie beruht. Dazu kömmt, dass er gänzlich isolirt und ausserhalb des Zusammenhanges einer Schule dasteht, aus welchem wir sonst wohl Folgerungen zu ziehen berechtigt wären. Den einzigen Haltpunkt gewährt noch sein Verhältniss zu Apelles. Denn wenn schon die wenigen uns bekannten Thatsachen auf eine Verwandtschaft ihrer künstlerischen Bestrebungen hindeuten, so dürfen wir wohl den Ausspruch des Apelles, demzufolge Protogenes mit Ausnahme jener besonderen leichten Anmuth in allen übrigen Stücken ihm gleich, wenn nicht überlegen war, im strengeren Wortsinne nehmen und daher so deuten, dass Apelles gerade darum zur Anerkennung des Protogenes sich veranlasst fühlte, weil er an ihm ein dem seinigen durchaus gleichartiges Verdienst wahrnahm. So mögen denn auch wir uns damit begnügen, dass wir dem Protogenes seine Stelle durchaus neben Apelles anweisen und nur darin eine Verschiedenheit finden, dass bei Apelles mehr aus ursprünglicher Begabung hervorging, was Protogenes durch die grösste Ausdauer und Sorgfalt zu erreichen bestrebt war. 243

Aëtion.

Aëtion war bis vor nicht langer Zeit einzig aus Lucian bekannt, indem man die ihn betreffenden Erwähnungen bei Cicero und Plinius auf Echion als einen zweiten Künstler bezog. Die Identität beider hat in durchgreifender Weise zuerst Stark [2]) nachgewiesen, mit dem ich hierin, wie in der Bestimmung der Zeit durchaus übereingetroffen bin. — Was zuerst den Namen anlangt, so ist

[1]) Brut. 18. [2]) Arch. Stud. S. 40—46.

Echion ganz zu verwerfen. Bei Lucian steht Ἀετίων fest; bei Cicero im Brutus [1] führen die Handschriften auf Eetion, in den Paradoxen [2] auf dasselbe oder Aetion; bei Plinius endlich an drei Stellen [3] lassen die besten Handschriften ebenfalls nur die Wahl zwischen Aëtion und Eëtion: zwei nur dialektisch verschiedenen Formen desselben Namens, durch welche uns die Vermuthung nahe gebracht wird, dass der Künstler als Ionier der asiatischen oder specieller der ephesischen Malerschule angehört habe. — Nicht minder bestimmt, als die Identität des Namens, lässt sich aber die der Person nachweisen: Cicero im 244 Brutus nennt Aetion zusammen mit Nikomachos, Protogenes, Apelles als vollendete Maler im Gegensatz zur älteren Schule; in den Paradoxen wird ein Gemälde des Aetion als etwas so vorzügliches, wie eine Statue des Polyklet gepriesen. Plinius, der ihn zweimal mit dem sonst unbekannten Therimachos als Maler und als Bildhauer anführt, verbindet ihn an der dritten Stelle [4] mit Apelles, Melanthios, Nikomachos in ganz ähnlichem Sinne, wie Cicero im Brutus. Lucian endlich vereinigt [5] Apelles, Parrhasios, Aetion, Euphranor, und eben so [6] Polygnot, Euphranor, Apelles, Aetion, und zwar als Künstler einer längst vergangenen Zeit (τῶν παλαιῶν τινας ἐκείνων τεχνιτῶν), wie sie „jetzt" nicht mehr zu finden seien (ἐπεὶ δὲ ἄπορον νῦν εὑρεῖν τινα οὕτως γενναῖον καὶ ἀκριβῆ τὴν τέχνην). Demnach erscheint Aetion stets in der Gesellschaft der ausgezeichnetsten Künstler, namentlich neben Apelles und seinen Zeitgenossen als Repräsentanten der vollendetsten Entwicklung. Hiermit trifft vollkommen die Zeitbestimmung des Plinius überein, der ihn mit Therimachos in die 107te Olympiade setzt, womit schliesslich im besten Einklange steht, dass er nach Lucian in der Aetion oder Herodot betitelten Schrift die Hochzeit Alexanders mit der Rhoxane malte, welche in den Anfang der 113ten Olympiade fällt. Im Gegensatze gegen alle diese Zeugnisse nimmt aber Müller [7] an einem einzelnen Ausdrucke des Lucian Anstoss und will in Folge dessen den Künstler bis nahe an die Zeit dieses Schriftstellers, d. h. in die Epoche Hadrians herabrücken. Der Zusammenhang ist folgender: „Herodot, heisst es, hatte den glücklichen Gedanken, seine Werke in Olympia vorzulesen, wodurch er schnell zu bedeutendem Ruhme gelangte. Ihm folgten darin Hippias, Prodikos, Anaximenes und viele andere. Aber wozu ist es nöthig, auf alte Sophisten, Schriftsteller und Geschichtsschreiber zurückzugehen, da ja „καὶ τὰ τελευταῖα ταῦτα" auch Aetion, der Maler, sein Bild des Alexander und der Rhoxane nach Olympia gebracht und in Folge dieser Ausstellung die Tochter des Hellanodiken Proxenidas zur Frau erhalten haben soll." Ich will hier von der historischen Schwierigkeit einer hohen Blüthe der Malerei unter Hadrian ganz absehen. Mit Recht aber bemerkt Stark, dass das Thatsächliche der Erzählung, die Feier der Olympien als eines grossen hellenischen 245 Nationalfestes, der Ruhm und die Belohnung des Aëtion durch den Hellanodiken, sich mit der Zeit des Hadrian und der Antonine nicht vereinigen lässt, wo in Griechenland die panhellenischen Spiele zur blossen Tradition geworden waren. Der verfängliche Ausdruck „τὰ τελευταῖα ταῦτα" endlich braucht durchaus keine Zeitbestimmung zu enthalten, sondern soll nur die Erörterung zum Schluss

1) 18. 2) 5, 2. 3) 34, 50; 35, 50 u. 78. 4) 35, 50. 5) de merc. cond. 42. 6) imagg. 7. 7) Arch. § 211.

führen. „Was halte ich mich lange bei Sophisten und Schriftstellern auf, da ja schliesslich Aetion, der Maler, von dem ich mir hier ausführlicher zu handeln vorgesetzt habe, eben so, wie jene, sein Bild ausstellte?“ Somit ist die letzte Schwierigkeit gehoben; und das Bild, welches Alexander verherrlicht, rückt in dessen Zeit zurück, in welche es ohne allen Zweifel auch am besten passt.

Gehen wir nun näher auf die Werke des Künstlers ein, so ist uns über seine statuarischen Arbeiten[1]) nichts näheres bekannt. Von Gemälden führt Plinius[2]) folgende an: „Dionysos, so wie die Tragoedie und Komoedie.“ Ob die beiden letzteren auf einem oder zwei Bildern dargestellt waren, lässt sich nicht ausmachen. Vielleicht standen sie in einer bestimmten Beziehung zum Bilde des Dionysos als des Beschützers der scenischen Spiele. „Semiramis, die, eine Magd, sich bis zur königlichen Würde emporschwingt, eine Alte, welche die Fackeln vorträgt und eine (oder die) durch sittsame Schaam ausgezeichnete Neuvermählte.“ Bei der schwankenden Ausdrucksweise des Plinius ist es schwierig, diese Sätze mit Sicherheit zu gliedern. Als erste Möglichkeit müssen wir zugeben, dass nur von einem einzigen Bilde die Rede sei, insofern nemlich das Gelangen zur Königswürde durch die Hochzeit des Ninos und der Semiramis dargestellt werden konnte. In diesem Falle diente die Erwähnung der Alten und der Braut nur zur näheren Charakterisirung des Bildes. Dagegen haben Andere die beiden letzteren Gestalten auf ein besonderes Gemälde beziehen wollen, was an sich eben so wohl möglich ist. Endlich könnte man sich durch die schamhafte Braut an Rhoxane erinnern lassen, in welchem Falle aber wiederum die Alte von der Braut zu scheiden wäre. Da die Worte des Plinius, wie gesagt, keine bestimmte Entscheidung erlauben, so ist es nur 246 meine individuelle Meinung, wenn ich der ersten Annahme den Vorzug gebe und die Semiramis als ein streng durchgeführtes Seitenstück zur Rhoxane auffasse, so dass in den beiden Bildern Rhoxane der Semiramis, Alexander dem Ninos, Hephaestion mit der Fackel der Alten entsprechen würde. — Das Bild der Rhoxane beschreibt Lucian[3]) ausführlich in folgender Weise: „Das Bild befindet sich in Italien und ich selbst sah es, so dass ich auch dir etwas darüber zu sagen vermag. Die Scene bildet ein prächtiges Brautgemach mit dem bräutlichen Lager, und Rhoxane sitzt darauf, ein wunderschönes Muster von Jungfrau. Sie blickt zur Erde aus Schaam vor Alexander, der vor ihr steht. Einige Eroten sind lächelnd dabei beschäftigt: der eine steht hinten und hebt von dem Haupte den Schleier weg und zeigt dem Bräutigam die Rhoxane; ein anderer aber zieht ganz dienstfertig die Sandale vom Fusse, damit sie sich nun niederlege; wieder einer hat den Alexander beim Mantel ergriffen, ebenfalls ein Eros, und schleppt ihn, ganz kräftig anziehend, zur Rhoxane. Der König selbst aber reicht dem Mädchen einen Kranz. Als Begleiter und Brautführer ist auch Hephaestion mit brennender Fackel gegenwärtig: er stützt sich auf einen in schönster Jugendblüthe stehenden Jüngling, Hymenaeos, meine ich; denn der Name ist nicht dabei geschrieben. Auf der andern Seite des Bildes scherzen andere Eroten mit den Waffen Alexanders, zwei tragen seinen Speer, indem sie

---

1) Plin. 34, 50. 2) 35, 78. 3) Herod. s. Eetion 5.

die Lastträger nachahmen, wenn sie beim Tragen eines Balkens schwer beladen sind; zwei andere ziehen einen dritten, der sich auf den Schild gelagert hat, gewissermassen als den König, indem sie den Schild bei den Henkeln gefasst haben. Einer endlich ist in den umgestürzt daliegenden Harnisch gekrochen, als läge er im Hinterhalt, um die andern zu erschrecken, wenn sie beim Ziehen ihm nahekommen.“ Ausserdem erwähnt Lucian [1]) noch die Lippen der Rhoxane als besonders musterhaft gemalt.

Zwei Künstler der Neuzeit haben den Versuch gemacht, nach der Beschreibung des Lucian das Werk des Aetion zu reproduciren, Raphael allerdings nur skizzenhaft in dem jetzt in der Gallerie Borghese zu Rom befindlichen Frescobilde, Sodoma in dem Wandgemälde der Farnesina zu Rom. Sie haben ihr Vorbild nicht erreicht. Doch wollten wir überhaupt vergleichen, so müssten wir uns nicht an neuere Künstler, sondern an die Zeitgenossen des Aetion selbst wenden: für diesen Zweck aber reichen unsere Quellen nicht aus. Die Beschreibung Lucians ist für uns höchst schätzenswerth, indem sie zeigt, in welcher Weise wir so mancher trockenen Notiz des Plinius gewissermassen Körper zu verleihen haben; allein die besondere Eigenthümlichkeit des Künstlers vermögen wir durch sie nicht zu bestimmen. Wir haben zwar oben aus der ionischen Namensform Eetion vermuthet, dass der Künstler der kleinasiatischen Schule angehöre; aber auch dadurch gewinnen wir keine neuen Gesichtspunkte der Beurtheilung. Nur hinsichtlich der Auffassung des Ganzen möchte ich als auf einen Punkt von Wichtigkeit auf die Vermischung des Poetisch-mythologischen mit der Wirklichkeit hinweisen, wie sie sich in der Einführung der Eroten und des Hymenaeos ausspricht. Es liefert dies einen neuen Beweis für die Neigung, ursprünglich mythologische und selbst religiöse Gestalten für rein poetische oder allegorische Zwecke zu verwenden, die wir bereits mehrfach bei Künstlern dieser Zeit gefunden haben, die in der alexandrinischen Epoche sich weiter entwickelt und in der Zeit der Römer endlich zum vollsten Uebergewichte gelangt. Auch die Bilder der Tragödie und Komödie mögen wir uns daher weniger in einer der Darstellung der Musen entsprechenden Weise, als in der rein allegorischen Gestaltung aufgefasst denken. — Das ist leider alles, was wir über einen der berühmtesten Maler des Alterthums sagen können.

Antiphilos.

Ein Nebenbuhler des Apelles, aber von einer durchaus verschiedenen Kunstrichtung, war Antiphilos. Ueber ihn spricht Plinius an zwei verschiedenen Stellen; und zwar führt er ihn das eine Mal unter denjenigen an, welche den hervorragendsten Meistern am nächsten stehen [2]). „Antiphilos wird gelobt wegen eines Knaben, der Feuer anbläst, und wegen des Glanzes, der sich über das auch sonst schöne Haus und das Antlitz des Knaben selbst verbreitet; berühmt ist ferner seine Darstellung der Wollebereitung, bei welcher die Aufgaben der verschiedenen Weiber sich in eiligem Fortschreiten zeigen; Ptolemaeos auf der Jagd; besonders berühmt aber sein Satyr mit dem Pantherfell, welcher

[1]) imagg. 7. [2]) primis proximi: 35, 138.

den Beinamen Aposkopeuon führt“ (also ein Satyr, welcher seinen Blick fest nach einem gewissen Punkte hinrichtet, wahrscheinlich indem er das Auge gegen zu scharfes Licht durch die emporgehaltene Hand deckt).

Die zweite Erwähnung findet sich bei Gelegenheit der Maler kleiner Bilder, 35, 113: „Kleine Bildchen machte auch Kallikles, eben so Kalates und zwar mit komischen Gegenständen, beiderlei [nemlich kleines und grosses oder grossartiges] Antiphilos. Denn er malte auch eine herrliche Hesione, und Alexander und Philipp nebst Athene, welche sich in dem Saale im Porticus der Octavia befinden; im Porticus des Philippus den Dionysos, Alexander als Knabe, Hippolyt, der über den losgelassenen Stier erschrickt: in dem des Pompeius aber Kadmos und Europa. Eben so malte er einen gewissen Gryllos mit spöttischer Beziehung auf seinen Namen [welcher Ferkel bedeutet] in lächerlicher Auffassung, woher diese Art von Gemälden den Namen Grylli erhalten hat. Er selbst war in Aegypten geboren und lernte bei Ktesidemos.“

Dieser Ktesidemos wird ausserdem nur noch einmal von Plinius [1]) als ein den höchsten Meistern nahe stehender Künstler angeführt, und war besonders durch zwei Bilder bekannt geworden, die Einnahme von Oechalia und Laodamia.

Für die Zeitbestimmung des Antiphilos sind besonders die Bilder Philipps und Alexanders, und zwar das des letzteren im Knabenalter, von Bedeutung, wodurch wir indessen nicht gezwungen werden, die Thätigkeit des Künstlers viel über Ol. 109 hinaus zurückzurücken. Auf der andern Seite nimmt zwar Ptolemaeos den Königstitel erst Ol. 118, 3 an, verwaltet aber Aegypten schon ein Jahr nach Alexanders Tode, Ol. 114, 2. Der Irrthum Lucians [2]), welcher Apelles und Antiphilos mit Ptolemaeos Philopator zusammenführt, ist schon früher berichtigt worden. Dagegen erscheint es durchaus als wahrscheinlich, dass Antiphilos als geborner Aegypter am Hofe des ersten Ptolemäers lebte, und so mögen wir denn auch den weitern Umstand der Erzählung Lucians, nemlich die Feindschaft der beiden Künstler, nicht weiter in Zweifel ziehen. 249

Für den Ruhm des Antiphilos im Allgemeinen zeugen Theon [3]), welcher ihn neben Apelles und Protogenes, so wie Varro [4]), welcher ihn als Maler neben Lysipp als Bildhauer stellt. Sein besonderes Verdienst dagegen, welches ihm unter den sieben vorzüglichsten Malern zur Zeit Alexanders eine Stelle sichert, bezeichnet Quintilian [5]) durch ein einziges Wort: facilitas, Leichtigkeit im weitesten Sinne, also sowohl hinsichtlich der Auffassung, als der Darstellung. Sie zeigt sich zunächst in der Vielseitigkeit bei der Wahl der Gegenstände. Wir finden ein selbständiges Götterbild, den Dionysos; daneben einen Satyr; ferner ein Götterbild in Verbindung mit Königsportraits: Athene mit Alexander und Philipp; sodann mythologische Begebenheiten: Hesione, Hippolyt, Kadmos und Europa; Bildnisse im Knaben-, im Mannesalter, in feierlicher Haltung, mit Athene vereint; in freier Bewegung: Ptolemaeos auf der Jagd; wir finden Genrebilder: die Weberei, den feueranblasenden Knaben; und endlich die scharf ausgesprochene Komik oder vollständige Karikatur: denn das Lächerliche in dem

---

[1]) 35, 140. [2]) de calumm. n. tem. cred. 2. [3]) Progymn. 1. [4]) R. R. III, 2. [5]) XII, 10.

Bilde des Gryllos bestand doch wahrscheinlich, wie Sillig vermuthet, in der Aehnlichkeit, welche der Künstler zwischen diesem Menschen und einem wirklichen Ferkel herausgefunden hatte.

Hinsichtlich der Auffassung würden wir für unser Urtheil eine vortreffliche Grundlage gewinnen, sofern wir die Erfindung der Gemälde des Hippolytos, welches der ältere Philostrat[1]), und der Hesione, welches der jüngere[2]) beschreibt, mit Sicherheit auf Antiphilos zurückführen dürften. An Wahrscheinlichkeit für diese Annahme fehlt es nicht, indem ja ein grosser Theil dieser Beschreibungen auf berühmte Originale zurückgeht. Die Gegenstände der beiden genannten Gemälde gehören überhaupt nicht zu den häufig dargestellten, und unter den Werken bekannter Künstler werden sie nicht weiter
250 angeführt, so dass auch hierdurch die Wahrscheinlichkeit für Antiphilos wächst. Der gesammten Auffassung nach aber können wir ihre Erfindung schwerlich in die Zeit vor Alexander setzen: ein von einem mächtigen dunkeln Stiere gescheuchtes, wild auseinanderfahrendes Rossegespann, ein zertrümmerter Wagen, der Lenker herabgestürzt und zerschmettert, so dass der letzte Hauch des Lebens aus ihm entweichen will; Begleiter zu Ross, nach verschiedenen Richtungen versprengt; weiter in der Entfernung (sofern hier nicht manches Einzelne rhetorischer Zusatz des Philostratos ist) die Natur selbst über ein so jammervolles Ereigniss trauernd: Bergnymphen, welche sich die Wangen zerfleischen, die Blumenwiesen verkörpert als Knaben mit welkenden Blumenkränzen, Quellnymphen, welche trauernd aus ihren Brüsten Wasser ergiessen; dazu eine landschaftliche Scenerie: Meer, Wiesengründe, Quellen, Klippen, das alles in reichster Mannigfaltigkeit bildet den Inhalt der Darstellung des Hippolytos. In dem Bilde der Hesione erblicken wir ein gewaltiges Meerungeheuer von grimmigem Ausdruck, welches die Wasser des Meeres in wilde Bewegung versetzt, eine wehrlose Jungfrau an den Felsen angeschmiedet, ihren Erretter am Ufer, schon den Bogen mit dem Bewusstsein des Sieges spannend; hinten die Stadt und die Mauern voll von Menschen, die in lebhaftester Bewegung die Hände zum Himmel erheben. — Solche Compositionen gehören nicht der einfachen alten Zeit, sondern der Zeit eines Nikias, welcher Stoffe empfiehlt voll Bewegung und Leben und reich an einer Menge der verschiedenartigsten künstlerischen Motive. Sie verlangen in der Lebendigkeit ihrer Auffassung einen Künstler, dem die Mittel seiner Kunst in vollem Umfange zu Gebote stehen, und der dieselben mit einer gewissen genialen Leichtigkeit handhabt. Ein solcher aber war Antiphilos: das lehrt uns seine bereits oben hervorgehobene Vielseitigkeit, welche sich mit gleicher Gewandtheit in der idealen Welt der Götter, wie in der realen des täglichen Lebens zu bewegen wusste. Nach der letztern Richtung hin müssen wir sogar Antiphilos noch das besondere Verdienst zuerkennen, das Gebiet seiner Kunst wesentlich erweitert zu haben. Eine ausführliche Darstellung der Wollenbereitung ist für die Malerei ein durchaus neuer Gegenstand, dem man an sich
251 kaum eine bedeutende Anziehungskraft zuschreiben möchte. Dass aber Antiphilos durch sehr lebensvolle Auffassung ihm dennoch einen grossen Reiz abzugewinnen wusste, lehren theils die lobenden Worte des Plinius, theils folgern

---

[1]) II, 4. [2]) 12.

wir es daraus, dass sein Werk das Vorbild für eine ganze Classe ähnlicher Darstellungen geworden zu sein scheint. Eben so verhält es sich mit dem Lichteffect des Feuer anblasenden Knaben. Dass er endlich auch auf dem Gebiete der Karikatur, wenn nicht der erste Erfinder war, doch einen bestimmenden Einfluss ausübte, lehrt schon der Umstand, dass der Titel eines seiner Werke geradezu Gattungsname wurde.

Karikaturen, Lichteffecte, Scenen aus dem Alltagsleben lehren nun allerdings zur Genüge, dass wir bei Antiphilos nicht jene höhere Weihe zu suchen haben, welche den Künstler gewissermassen als von der Gottheit erfüllt erscheinen lässt. Vielmehr muss sich jene an ihm gerühmte Leichtigkeit auf sein ganzes geistiges Wesen erstreckt und ihm die Gabe verliehen haben, überall gefällige, schlagende oder spannende Momente aufzufinden, welche auch ohne eine besondere Tiefe der Auffassung durch eine lebendige und reiche Gesammtwirkung Befriedigung zu gewähren vermochten. Hiermit hängt aber nothwendig zusammen, dass wir auch hinsichtlich der technischen Durchführung nicht die höchsten Anforderungen stellen; dass wir nicht fragen, bis zu welchem Punkte jede Einzelnheit vollendet ist, sondern vielmehr, ob das, was uns der Künstler bietet, überall dem vorgesetzten Zwecke entspricht, d. h. zu jener beabsichtigten Gesammtwirkung beiträgt.

Erinnern wir uns jetzt der Sage, dass Antiphilos und Apelles im Leben Widersacher waren, so dürfen wir wohl geneigt sein, diese Feindschaft aus dem innern Gegensatze ihrer Kunstrichtungen abzuleiten. Die Aussprüche der Anerkennung für seine Nebenbuhler, welche dem Apelles beigelegt werden, betreffen stets einzelne Seiten des künstlerischen Verdienstes innerhalb derselben Richtung, der er selbst angehörte, und in welcher er anerkannt der Erste war. Die bewegliche Leichtigkeit des Antiphilos dagegen widersprach seinem inneren Wesen eben so, wie jenem der Sinn für die Bedeutung der vollendeten Durchführung des Apelles abgehen mochte. So gefasst gewinnt der Gegensatz der beiden Künstler für uns eine über ihre Persönlichkeit hinausgehende historische Bedeutung; und in der That wird es uns nicht an Veranlassung fehlen, im Verlauf der ferneren Entwickelung auf denselben als Ausgangspunkt zurückzukommen. 252

Theon.

Unter den sieben bedeutendsten Malern der Epoche Alexanders nennt Quintilian[1]) endlich Theon von Samos als ausgezeichnet „concipiendis visionibus, quas φαντασίας vocant", was später seine Erklärung finden wird. Plinius[2]) führt ihn unter denjenigen Künstlern an, welche den ausgezeichnetsten dem Range nach am nächsten stehen, und nennt als seine Werke das Bild des Kitharöden Thamyras und „Orestis insaniam", d. i., wie wir aus Pseudo-Plutarch[3]) erfahren, den Muttermord des Orestes. Ein drittes Werk wird uns von Aelian[4]) allerdings in stark rhetorischer Färbung, aber doch so beschrieben, dass wir dadurch am leichtesten zum Verständniss des Urtheils bei Quintilian gelangen. „Die Tüchtigkeit des Malers Theon wird, wie durch vieles andere, so auch durch

1) XII, 10. 2) 35, 144. 3) de aud. poet. p. 18 A. 4) V. H. II, 44.

folgendes Gemälde verbürgt. Einen Schwerbewaffneten stellt es vor, im Ausfalle begriffen in dem Augenblicke, wo die Feinde plötzlich einbrechen und das Land verwüsten und verheeren. Leibhaftig und voll Muth sieht der Jüngling aus, wie einer, der in die Schlacht stürzt, und man glaubt ihn wüthen zu sehen, wie von Ares besessen. Furchtbar blicken seine Augen. Die Waffen hat er schnell emporgerafft und scheint, wo er gerade steht, auf die Feinde loszustürzen. Schon hat er den Schild vorgeworfen und schwingt das nackte Schwert wie ein Mordender; die Begierde zum Schlachten leuchtet aus seinem Auge, und er droht in seiner ganzen Haltung, dass er niemand verschonen werde. Ausser dieser Figur aber hat Theon nichts weiter dargestellt, nicht einen Mitsoldaten, nicht einen Zugführer, nicht einen Rottenführer, nicht einen Reiter, nicht einen Bogenschützen, sondern es genügte ihm auch dieser eine Hoplit, 253 um die Aufgabe des Bildes vollständig zu erfüllen. Aber der Künstler enthüllte auch das Bild nicht, und zeigte es nicht der versammelten Menge, ohne vorher einen Trompeter daneben gestellt zu haben mit der Weisung, das Angriffssignal zu blasen, durchdringend und so laut wie möglich, und wie einen Wachtruf zur Schlacht. Wenn nun das Signal grell und furchtbar erschallte, als ob zum schnellen Ausfalle der Hopliten die Trompete ertönte, sah man auch das Bild und erblickte den Soldaten, indem das Signal das Scheinbild des Hervorstürmenden der Einbildungskraft noch weit näher rückte.“ Ich habe in dem letzten Satze das Wort *φαντασία* durch Scheinbild wiedergegeben, insofern die Einbildungskraft für etwas Wirkliches zu nehmen bereit ist, was doch nur der Schein des Wirklichen ist. In der ganzen Erzählung aber haben wir einen vollständigen Commentar zu dem Urtheil Quintilians. Jene Phantasien oder Visionen sind nicht Darstellungen von reinen Phantasiegebilden ohne Realität, sondern Darstellungen, welche zunächst und vorzugsweise auf die Einbildungskraft des Beschauers wirken, und sie durch das Plötzliche, das Ueberraschende und Schreckhafte der ersten Erscheinung vergessen machen, dass es sich nicht um die Wirklichkeit, sondern nur um eine Nachbildung derselben handelt. Und in dieser Weise erklärt sie Quintilian selbst an einer andern Stelle[1]: Quas *φαντασίας* Graeci vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur. So mochte Theon in dem Muttermorde des Orestes nicht nur durch den Mord selbst, sondern durch das Heranstürmen der Furien, welche den Orest mit Wahnsinn bedrohen, die Phantasie des Beschauers in die höchste Spannung versetzen; so mochte im Thamyras die moralische und physische Vernichtung des eben noch so hochmüthigen Sängers auch den Beschauer mit zu ergreifen scheinen. — Diese Angaben, so wenige ihrer sind, reichen doch hin, um von ihnen ausgehend das besondere Verdienst des Künstlers nicht nur an sich, sondern auch im Verhältniss zu der gleichzeitigen und folgenden Ent- 254 wickelung der Kunst in kurzen, aber scharfen Zügen hinzustellen. An keinem früheren Künstler zeigt sich die Einwirkung der Bühne in so schlagender Weise, wie an ihm. Ich sage absichtlich: der Bühne, nicht der dramatischen Poesie; denn wie hätte die bildende Kunst sich der Einwirkung der letzteren in der

---

[1]) VI, 2, 29.

Wahl der Stoffe, in der Gliederung der Handlung, in der Schilderung von Zuständen des Geistes und Gemüthes entziehen können? Bei Theon dagegen äussert sich der Einfluss der scenischen Darstellung als solcher: er übertrug in seine Kunst den Bühneneffect, wie er denn ja seinen gemalten Krieger mit dem lebendigen Trompeter eine vollständige Theaterscene aufführen liess. Wir wissen nicht, in welchem Verhältnisse bei Theon die Durchführung im Einzelnen zur Erfindung des Ganzen stand. Im Allgemeinen wird jedenfalls zugegeben werden, dass solche Effecte bestehen können ohne eine vollendete Durchbildung in Hinsicht auf Technik sowohl, als auf die feineren geistigen Bezüge, ja noch mehr, dass solche Effecte häufig sogar zu einer Vernachlässigung derselben führen. Hieraus aber ergiebt sich der Standpunkt für die Würdigung des Theon: derjenigen künstlerischen Richtung gegenüber, welche zu einseitig auf die formelle Durchbildung den höchsten oder ausschliesslichen Werth legte, einer Richtung, welcher in gewissem Sinne selbst Apelles und Protogenes angehören, erscheint das Bestreben des Theon, vor allem durch Leben und Bewegung, durch Handlung die geistigen Kräfte des Beschauers in Spannung zu setzen, als ein Verdienst. Erwägen wir dagegen, dass das höchste Ziel der Kunst nur in einer harmonischen Verschmelzung dieser beiden entgegengesetzten Richtungen liegen kann, so muss auch wiederum ein zu schroffes Hervorheben der letzteren, zumal wenn sie mehr äussere Wirkung, als innere Tiefe bezweckt, der Kunst zum Nachtheil gereichen. Wir wissen, wie gesagt, nicht, bis zu welchem Punkte beide Richtungen in den Werken des Theon vermittelt erschienen; doch konnten wir nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, dass in seiner stark hervortretenden Eigenthümlichkeit Keime zum Guten sowohl, wie zum Schlimmen für die fernere Entwickelung der Kunst enthalten lagen.

Unmittelbar vor Theon nennt Plinius

Theoros, 255

in den früheren Ausgaben als Theodoros angeführt. Seine Werke sind: ein sich Salbender, die Ermordung der Klytaemnestra und des Aegisthos durch Orestes; der trojanische Krieg auf mehreren Tafeln zu Rom in den Portiken des Philippus, ferner Kassandra im Heiligthum der Concordia, Leontion, des Epikur Geliebte, im Nachdenken versunken, der König Demetrios[1]). Theoros gehört also als Zeitgenosse des Demetrios und Epikur in die Epoche der hier behandelten, bis in die Zeit der ersten Nachfolger Alexanders thätigen Maler. Hinsichtlich des künstlerischen Verdienstes steht er bei Plinius mit Theon in einer Klasse. Er malt aber auch, wie dieser, den Muttermord des Orestes. Sollte uns das Zusammentreffen dieser Umstände nicht auf den Verdacht führen, dass wir es hier nicht mit zwei, sondern mit einem und demselben Künstler zu thun haben? Die Form der Zusammenstellung bei Plinius namentlich in den alphabetischen Verzeichnissen ist äusserst locker; und gerade in diesen Abschnitten wird er, aus verschiedenen Quellen sammelnd, häufig Nachträge einzufügen nöthig gehabt haben. Die Corruption des Namens Theon in Theorus, namentlich wenn dabei etwa der griechische Genitiv Θέωνος in Betracht kam, ist äusserst leicht, so dass dieser Irrthum des Plinius weit verzeih-

---

1) Plin. 35, 144.

licher als viele andere sein würde. Endlich widersprechen auch die Werke der Annahme der Identität nicht: selbst die Darstellung der Leontion ist nicht ein gewöhnliches Portrait, sondern auf eine gewisse geistige Wirkung berechnet. Der troische Krieg bot dramatische Scenen in Ueberfluss; in der Geschichte der Kassandra aber findet sich nicht ein, sondern eine ganze Reihe von Momenten, die für die Kunstrichtung des Theon nicht besser erfunden werden könnten. Einer derselben, der Mord des Agamemnon und der Kassandra durch die Hand der Klytaemnestra, giebt uns das vollkommene Seitenstück zu dem Muttermorde des Orestes. Und gerade eine Darstellung dieser Scene wird uns durch die Beschreibung des ältern Philostrat[1]) genauer bekannt. Die Hauptgruppe bildet Kassandra, die unglückliche Seherin, wie sie, den schon gefallenen Agamemnon 256 mit ihrem eigenen Körper deckend, nach dem Beile umblickt, welches Klytaemnestra wuthentbrannt bereits über ihrem Haupte schwingt. Todte und Verwundete liegen umher; überall an ihnen und an der ganzen reichen Umgebung erkennt man die Spuren der vorhergegangenen Schmauserei. Um aber das Grausen des Anblickes noch mehr zu erhöhen, geht das Ganze bei Fackellicht vor. Gewiss, ein besserer Commentar zu dem Urtheil des Quintilian über Theon liesse sich nicht finden, und wenn selbst die Beschreibung des Philostrat zu dem von Plinius erwähnten Bilde keine directe Beziehung haben sollte, so würde sie doch als eine passende Vergleichung ihren Werth behalten. Die Vermuthung der Identität des Theoros und Theon aber wird, wenn wir alle diese Umstände im Zusammenhange erwägen, nicht mit Unrecht auf einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit Anspruch machen dürfen.

Die übrigen Maler dieser Periode.

Asklepiodoros.

Bei Gelegenheit des Apelles ist bereits bemerkt worden, dass derselbe dem Asklepiodor in der Symmetrie den Vorrang zuerkannte: Plin. 35, 80 und 107. Da Plinius ihn unter den Quellen des 35sten Buches anführt, so liegt die Vermuthung nahe, dass er über diesen von ihm mit solchem Glücke geübten Theil seiner Kunst auch geschrieben habe. Vielleicht war er auch Bildhauer, indem wenigstens Plinius (34, 86) einen Philosophenbildner gleiches Namens anführt. Für seinen Ruhm zeugt die Zusammenstellung mit Apollodor, Euphranor, Nikias, Panaenos als den Meistern, welche Athen durch Werke der Malerei verherrlicht, bei Plutarch (de glor. Ath. p. 346 B); woraus wir zugleich erfahren, dass er, wie jene, Athener durch Geburt oder Erziehung sein musste. Nur eines seiner Werke kennen wir dem Namen nach: die zwölf Götter, welche ihm Mnaso, Tyrann von Elatea mit dreissig Minen für jede Figur bezahlte: Plin. 35, 107. Ueber Mnaso vgl. oben unter Aristides. Mit ihm verknüpft sich noch die Erwähnung eines andern Malers:

Theomnestos.

257 Er erhielt von Mnaso für einzelne Heroengestalten je zwanzig Minen: Plin. 35, 107 Vielleicht ist er mit dem Bildhauer aus Sardes identisch; vgl. Th. I, S. 364.

---

[1]) II, 10.

Von Schülern des Apelles sind nur bekannt Perseus, an welchen Apelles seine Schrift über Malerei richtete: Plin. 35, 111; und Ktesilochos, von Plinius (35, 140) wegen eines Spottbildes erwähnt: Zeus, den Dionysos gebärend. Der Gott war mit einer Weibermütze gemalt und jammerte wie ein Weib, während die Göttinnen um ihn herum Hebammendienste versahen: ein Bild, welches offenbar unter dem Einflusse der mittleren Komödie entstanden ist. Suidas (s. v. Ἀπελλῆς) spricht von einem Bruder des Apelles, der ebenfalls Maler gewesen sei, Namens Ktesiochos, der schwerlich von dem Ktesilochos des Plinius verschieden ist.

Zu den bedeutenderen Künstlern dieser Periode muss auch

Kydias

gehören, da Plinius (35, 130) ihn unmittelbar nach Euphranor anführt und der Redner Hortensius eines seiner Werke, die Argonauten, für den hohen Preis von 144,000 Sestertien kaufte und für dasselbe ein besonderes Gebäude auf seinem tusculanischen Landgute errichten liess. Das Bild der Argonauten, welches nach Cassius Dio (LIII, 27) Agrippa im Porticus des Neptun bei den Navalien aufstellen liess, ist vielleicht eben dieses Bild des Kydias. Das Vaterland des Künstlers war Kythnos, eine der kykladischen Inseln: Eust. ad. Dion. Perieg. 526. Als seine Erfindung führt endlich Theophrast (de lapid. 95) eine geringere Sorte Mennig an, welche aus gebranntem Oker gewonnen wurde. Der Zufall soll ihn darauf geführt haben, indem er beim Brande eines Wirthshauses halbgebrannten Oker von röthlicher Farbe fand.

Philochares.

„Augustus setzte in der Curie, welche er auf dem Comitium weihte, zwei Gemälde in die Mauer ein. [Das eine war die Nemea des Nikias.] An dem andern bewundert man, dass der junge Sohn dem greisen Vater bis auf die Verschiedenheit des Alters durchaus ähnlich ist; darüber fliegt ein Adler, der eine Schlange gefasst hält. Philochares hat es als sein Werk bezeichnet; und wahrlich gross ist die Macht der Kunst, wenn man sie auch nur nach diesem Bilde schätzen wollte, da wegen des Philochares Glaucio und sein Sohn Aristipp, gänzlich unbekannte Leute, vom Senate des römischen Volkes Jahrhunderte lang angestaunt werden“: Plin. 35, 128. Nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit hält Hemsterhuis (anecd. I, p. 14) den Künstler für den Bruder des Redners Aeschines, von dem zwar Demosthenes (de fals. leg. p. 415 Reisk. § 237 Bekk.) mit rhetorischer Verkleinerung sagt, er male nur ἀλαβαστροθήκας und τύμπανα, Ulpian (ad Demosth. l. l.) dagegen als von einem durchaus tüchtigen Künstler spricht. Die Rede des Demosthenes ward Ol. 109, 2 verfasst. 258

Ismenias,

aus Chalkis gebürtig, malte in Athen für das Erechtheum ein Bild, in welchem die Priester des Poseidon aus der Familie des (wahrscheinlich Ol. 113, 1 gestorbenen) Lykurg dargestellt waren. Sein Sohn Habron hatte es aufgestellt, welcher der Geschlechtsfolge nach die Priesterschaft hätte erhalten sollen, aber sie seinem Bruder Lykophron abgetreten hatte, weshalb in dem Gemälde dargestellt war, wie Habron ihm den Dreizack übergiebt: Plut. vit. X oratt. p. 843 E. F.

Hippys

lebte vor Polemon, und daher keinesfalls später als unter den ersten Nach-

folgern Alexanders, wenn er nicht etwa gar der alten Zeit angehört. Polemon nemlich in der Schrift an Antigonos über die Maler beschreibt einiges Detail aus einem zu Athen befindlichen Gemälde dieses Künstlers, die Hochzeit des Peirithoos darstellend: die Oenochoe und das Kypellon seien aus Stein mit vergoldeten Rändern, die Lager von Tannenholz, der Boden mit bunten Teppichen geschmückt, als Trinkgeschirre habe der Künstler thönerne Kanthari gewählt, und eben so den Leuchter gebildet, welcher von der Decke herabhing und Flammen ausströmen liess: Athen. XI, 474 D. Die Schreibung des Namens ist nicht sicher und schwankt zwischen Ἱππεὺς und Ἱππώς. Eben so ist der Name Hippys, der von Plinius (35, 141) unter den „primis proximi" als Maler eines Neptun und einer Victoria angeführt wird, erst durch Conjectur hergestellt worden.

Alkimachos

259 von Plinius (35, 139) unter den „primis proximi" als Maler des Dioxippos angeführt, welcher zu Olympia „aconiti", nemlich ohne dass ihm jemand zum Kampfe gegenübergetreten war, den Sieg erhielt. Er war vielleicht Athener, wie der von ihm dargestellte Athlet, welcher besonders durch seinen Wettkampf mit dem Makedonier Korragos vor den Augen Alexanders berühmt geworden ist (vgl. z. B. Aelian V. H. X, 22; Diod. XVII, 100; Krause Olympia, unter Dioxippos).

Als eine besondere Klasse verdienen die „Kleinmaler" hervorgehoben zu werden. Der bekannteste unter ihnen ist:

Peiraeikos.

Plinius (35, 112) berichtet: „Hier müssen auch diejenigen angeführt werden, welche durch Gemälde geringeren Umfanges mit dem Pinsel berühmt geworden sind, zu denen Piraeicus (so nach den Spuren der besten Handschriften statt Pireicus) gehört. Er ist an Tüchtigkeit in der Kunst wenigen nachzusetzen, aber ich weiss nicht, ob er nicht absichtlich sich geschadet hat, da er auf Niedriges sein Bestreben gerichtet, dennoch aber in der Niedrigkeit den höchsten Ruhm erlangt hat. Er malte Barbier- und Schusterbuden, Eselein, Esswerk und ähnliches, wodurch er den Beinamen Rhyparographos erhalten hat; in diesen Dingen aber ist er von einer Vollendung, welche das grösste Vergnügen bereitet; weshalb auch seine Bildchen theuerer bezahlt werden, als die grössten von vielen andern." Nur noch einmal wird seiner kleinen, aber darum nicht minder berühmten Bilder bei Properz [IV, 8 (III, 9) 12] gedacht, wo nach Anleitung einiger Handschriften zu lesen ist:

Pireicus parva vindicat arte locum.

Er malte also Genrebilder in der Weise der Niederländer, zuweilen wohl geradezu Stillleben, von geringem Umfange, aber um so sorgfältigerer Ausführung. Was nun den Beinamen des Künstlers anlangt, so hat Welcker (zu Philostr. p. 396 etc., und zu Müller's Archäol. § 163, 5) allerdings nachgewiesen, dass die eigenthümliche Bezeichnung für diese Kunstgattung nicht Rhyparographie, Schmutz-
260 malerei, sondern nur Rhopographie, Malerei von kleinem Kram, sein kann. Dennoch wage ich nicht, bei Plinius gegen die bestimmteste Auctorität der besten Handschriften die Lesart Rhyparographos aufzugeben, und glaube vielmehr, dass dieselbe als ein wirklicher Spottname sich vertheidigen und erklären lässt. Denn

warum sollten Spötter, wie diejenigen, welche das ἁβροδίαιτος ἀνὴρ des Parrhasios in ῥαβδοδίαιτος verwandelten, nicht auch einen Rhopographen zum Rhyparographen gemacht haben, zumal es sich nicht leugnen lässt, dass den von ihm dargestellten Dingen nicht selten Schmutz anklebt? So scheint mir der Spott-, wie der Gattungsname ein jeder in sein Recht eingesetzt zu sein. — Die Zeit des Künstlers ist nicht bekannt; doch gelangte diese ganze Gattung der Malerei schwerlich vor der Zeit Alexanders zu Ansehen. Wegen des Namens dürfen wir ihn vielleicht für einen Athener halten. — Derselben Kunstrichtung gehören an:

Kallikles und Kalates.

„Kleines machte auch Kallikles, eben so Kalates und zwar mit komischen Gegenständen, beides (Kleines und Grosses) Antiphilos": Plin. 35, 113. Damit stimmt überein, was Varro (fragm. p. 236 ed. Bip., bei Charisius ed. Lindem. p. 72) sagt: „Kallikles, obwohl er sich durch Bildchen in der Grösse von vier Fingern berühmt gemacht hatte, konnte doch im Malen nicht zur Erhabenheit eines Euphranor emporsteigen." Die Zusammenstellung einer Seits mit Antiphilos, anderer Seits mit Euphranor leitet uns auch hier wieder auf die Epoche Alexanders hin. Dass man einen Kalades bei Pausanias (I, 8, 4) durch die Veränderung von νόμους γράψας in κώμους γράψας mit dem Kalates bei Plinius mit Unrecht hat identificiren wollen, ist schon von Schubart (Ztsch. f. Altw. 1848, N. 63) bemerkt worden.

Von Antiphilos, welcher ebenfalls in dieser Gattung der Malerei thätig war, ist schon früher gehandelt worden.

Wenig bekannt sind die folgenden Künstler:

Helena.

„Die Malerin Helena, die Tochter Timons, des Aegypters, malte die Schlacht bei Issos (Ol. 111, 4), als Zeitgenossin dieser Begebenheit. Das Gemälde ward unter Vespasian im Friedenstempel aufgestellt": Photius p. 248 Hösch., aus Ptolemaeos Hephaestion. Ein Timo ist aus Plinius (34, 91) als Bildhauer bekannt; s. Th. I, S. 368. Dass das Mosaik der Alexanderschlacht aus Pompei dem Original der Helena nachgebildet sei, ist zwar nicht unmöglich, lässt sich jedoch durch positive Gründe nicht nachweisen. 261

Pyrrhon,

der Skeptiker aus Elis, welcher Ol. 99—123 lebte, war Anfangs Maler; und Antigonos führt von ihm ziemlich gut gemalte Fackelträger als noch im Gymnasium zu Elis erhalten an: Diog. Laërt. IX, 61 und 62; Suidas s. v.; Lucian bis accus. 25.

Kallo,

eine Malerin, bekannt durch ein Epigramm der Nossis, welche um die Zeit der ersten Ptolemaeer lebte: Anall. I, 196, n. 10.

Ueber Gryllion, s. Th. I, S. 296.

Dikaeogenes

wie jetzt richtiger für Diogenes gelesen wird, ist einer der Maler, welche Plinius nur einer flüchtigen Erwähnung würdigt. Er hielt sich am Hofe des Demetrios auf, lebte also gegen Ol. 120: Plin. 35, 146.

Gnathon,
ein thasischer Maler, wird von Hippokrates (Epidem. I, 2, p. 406 Kuhn) erwähnt, gehört also dem Anfange dieser Periode, wenn nicht etwa dem Ende der vorigen an.

Rückblick.

Bei dem Rückblicke auf die Zeit des Zeuxis und Parrhasios glaubten wir einer Rechtfertigung dafür zu bedürfen, dass wir einen so kurzen Abschnitt als eine abgeschlossene Periode der griechischen Malerei hinstellten. Am Ende der jetzt durchmessenen Periode angelangt möchten wir uns eher gegen den entgegengesetzten Vorwurf zu vertheidigen haben. Zwar ist auch sie der Zeit nach keineswegs zu weit ausgedehnt, indem alle einigermassen wichtigen und bedeutenden Erscheinungen etwa zwischen die 100ste und 120ste Olympiade fallen und höchstens auf der einen Seite die ersten Anregungen, auf der andern 262 die Nachklänge der ganzen Entwickelung ausserhalb dieser Grenzen liegen. Aber innerhalb dieser Zeit drängt sich so vieles und so verschiedenartiges zusammen, dass man wohl fragen darf, ob sich dies alles unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte vereinigen lässt, wie er zur Abgrenzung einer Periode nothwendig ist. Dazu kommt, dass die Gliederung des Stoffes, die sich uns ganz ungesucht ergeben hat, eine Theilung zu begünstigen scheint. Denn wenn unleugbar die beiden Schulen der Malerei, welche hier voran stehen, die sikyonische und die thebanisch-attische, sich uns als in nebeneinander laufender Entwickelung zu einem gemeinsamen Endziel ansteigend darstellen, während dieses Ziel in den Leistungen des Apelles, Protogenes und der neben ihnen stehenden Künstler sich als erreicht betrachten lässt, so gewinnt es danach auf den ersten Blick das Aussehen, als ob am naturgemässesten die Epoche des Ansteigens zu der Höhe von der schliesslichen Entwickelung und Entfaltung der Vollendung auf derselben sich scheide. Allein schon für eine ganz äusserliche Betrachtung ist eine solche Scheidung nicht durchzuführen, da diese beiden Schulen jene höchste Entwickelung nicht blos vorbereiten, sondern selbst an ihr Theil nehmen. Ihre glänzendsten Vertreter sind nicht sowohl Vorgänger und Vorläufer des Apelles, als dass sie selbständig neben ihm stehen; ja die letzte Entwickelung jener Schulen reicht sogar über die Zeit des Apelles noch hinaus. Eine Theilung der vorliegenden Periode würde uns also zwingen, die Einheit der Schulen gewaltsam zu zerreissen.

Um nun aber die verschiedenartigen Erscheinungen derselben unter einem einheitlichen Gesichtspunkte zusammenzufassen, werden wir damit beginnen, an die Bedeutung der vorigen Periode nochmals mit kurzen Worten zu erinnern. Diese beruht auf dem Gegensatz, in welchen durch Apollodor und die Kleinasiaten die neuere Malerei zu der ältern des Polygnot tritt. Es ist hier ein durchaus neues Princip, welches sich Geltung zu verschaffen sucht; ein Princip, welches sich nicht nur auf eine einzelne Seite, sondern auf die gesammte Kunstübung erstreckte und dieselbe von Grund aus umgestalten musste. Getragen wird es von mehreren bedeutenden Künstlern, die hier in verschiedenem Sinne 263 thätig sind. Allein so hoch wir auch ihre Leistungen anschlagen mögen, so

vermochten sie doch, wo selbst materiell noch so grosse Schwierigkeiten zu überwinden waren, nicht sogleich alle Keime zu völliger Entfaltung zu bringen. Es sind zunächst einzelne Individualitäten, die sich aus sich selbst herausbilden, die aber eben, weil ihre Bestrebungen mehr subjectiver Art sind, ziemlich vereinzelt dastehen, ohne sofort der nachfolgenden Entwickelung feste und bestimmte Bahnen anzuweisen. Wohl aber bereiten sie dieselbe vor, indem ihre Leistungen in umfassender Weise anregen und namentlich darauf hinwirken mussten, dass man sich von den Bedingungen und Forderungen rein malerischer Darstellung bestimmtere Rechenschaft zu geben suchte. So tritt denn die folgende Periode keineswegs in einen bestimmten Gegensatz zu ihnen; aber eben so wenig knüpft sie direct an sie an. Im Besitze der Mittel, welche sie, so zu sagen, von ihrer Vorgängerin ererbt hat, beginnt sie alsbald ihre eigenen Wege einzuschlagen. Sie verfolgt nicht, so natürlich dies auch scheinen musste, den Gegensatz der Farbe und der Form, wie er in den Bestrebungen des Zeuxis und Parrhasios sich ausgebildet hatte, sondern gliedert sich zunächst nach den zwei hauptsächlichsten Seiten künstlerischer Geistesthätigkeit überhaupt; indem sich eine mehr auf unmittelbarer Anschauung und Auffassung der Natur beruhende, und eine mehr reflectirende, aus der Beobachtung auf die Gesetze des Seins zurückschliessende Richtung von einander scheiden. In diesem Sinne treten sich die thebanisch-attische und die sikyonische Schule gegenüber, so dass sich also hier auf dem Gebiete der Malerei dieselbe Erscheinung wiederholt, welche wir bereits in der Geschichte der Bildhauer zu beobachten Gelegenheit hatten.

Besonders deutlich offenbart sich die Wechselwirkung zwischen beiden Künsten in der sikyonischen Schule: wussten wir doch die Bestrebungen des Pamphilos nicht besser zu erklären, als durch eine Vergleichung mit denen des Polyklet. Der Ruhm der sikyonischen Maler beruht nicht auf einzelnen Werken, welche durch eine in die Augen springende Genialität der Auffassung, durch überraschende Schilderung psychologischer Zustände oder pathetischer Affecte Bewunderung erregt hätten: den Epigrammendichtern, welche derartige Verdienste so bereitwillig zu preisen pflegten, boten sie keinen Stoff; ja ausser 264 Plutarch und Pausanias, welche das Bild des Aristratos, den Eros und die Methe des Pausanias erwähnen, ist es ausschliesslich Plinius, welcher einzelne Werke von ihnen namhaft macht; und auch das sind verhältnissmässig doch nur wenige. Auch nicht eine einseitige Bevorzugung der Farbe oder der Form, wie sie mehr oder weniger bei Zeuxis und Parrhasios sich findet, tritt uns bei den Sikyoniern entgegen. Aber wenn sie freilich auch nicht durch Zauber und Schmelz der Farbe, durch Leichtigkeit und Feinheit in der Behandlung der Form die Bewunderung der Menge hervorrufen, wie jene Maler, so ist bei ihnen dafür den beiden häufig in einem gewissen Gegensatze stehenden Seiten der τέχνη eine gleichmässige Berücksichtigung zu Theil geworden, und vermöge dieser umsichtigen, ihres Zieles sich stets bewussten Durchbildung ist es ihnen gelungen, auch die schwierigsten Probleme mit sicherem Erfolge zu lösen. Schlagend also bezeichnet Plutarch [1]) das Wesen dieser Schule durch den Aus-

[1]) Arat. 12.

druck: χρηστογραφία: die Solidität und Tüchtigkeit der Durchführung ist es, welche ihren Werken den Beifall weniger des grossen Haufens, um so mehr aber der eigentlichen Kenner sicherte. Gerade derselben Erscheinung begegnen wir in der Schule des Polyklet; und wir dürfen uns daher um so weniger wundern, wenn auch die Stellung der sikyonischen Maler zu der gesammten übrigen Entwickelung ihrer Kunst eine durchaus analoge ist. Wir erkannten eins der wesentlichsten Verdienste des Polyklet in der bewahrenden Kraft, welche seiner Lehre inne wohnte; ja wir schrieben es hauptsächlich seinem Einflusse zu, dass sich die griechische Kunst so lange von Willkür und Ausschweifungen rein erhielt[1]. Aehnlich war es auch in der Malerei die Schule von Sikyon, welche allein, wie Plutarch sagt, das Schöne unverdorben bewahrte, und, wie uns das Beispiel des Apelles lehrt, ihren Einfluss auch weit über die Grenzen von Sikyon hinaus verbreitete, ja bis auf die gesammten Bildungsverhältnisse erstreckte, indem sie zeigte, dass bei der allgemeinen Erziehung des Geistes auch der Kunst eine selbstständige Stelle gebühre.

265 Wie aber Polyklet und seine Schule durch die genannten Eigenschaften zu den attischen Bildhauern in einen bestimmten Gegensatz tritt, so nehmen wir ein gleiches Verhältniss auch zwischen den sikyonischen und den thebanisch-attischen Malern wahr. Die Letzteren sind durchaus die geistig und poetisch erregteren und beweglicheren. In der τέχνη stehen sie den Sikyoniern nach; Aristides z. B. ist hart in den Farben, Euphranor erfreut sich in den Proportionen keineswegs allgemeiner Anerkennung. Dagegen aber erschliessen sie der Kunst immer neue Gebiete, indem sie die ganze Fülle des menschlichen Gemüthslebens, die verschiedensten sowohl zarteren, als leidenschaftlicheren Erregungen der menschlichen Seele zur Darstellung zu bringen unternehmen, gerade wie in der Bildhauerei Skopas und Praxiteles. Hierdurch tritt es in das klarste Licht, weshalb schon die Alten von dieser Periode an die Malerei im eigentlichen Griechenland in zwei Schulen scheiden und statt der einen helladischen jetzt eine attische und sikyonische annehmen. Denn in der That, wenn wir namentlich auf die Principien blicken, von welchen jede derselben ausging, so haben sie nicht nur nichts mit einander gemein, sondern stehen in dem schärfsten Gegensatze.

Diese bestimmte Scheidung bei den Alten verdient um so mehr unsere Beachtung, als früher nur die helladische und asiatische Malerei als ihrem Wesen nach verschieden einander gegenübergestellt wurden. Und für die ältere Zeit erscheint diese Gegenüberstellung auch vollkommen gerechtfertigt, wenn wir das Verhältniss des Polygnot und der Attiker zu Zeuxis und Parrhasios ins Auge fassen; dagegen musste sie bedeutungslos werden, sobald die neuere Malerei wegen ihrer unbedingt vollendeteren Technik sich überall Eingang verschafft hatte. Hiermit hatten die Kleinasiaten zunächst ihre Aufgabe erfüllt; sie treten vorläufig wieder in den Hintergrund und überlassen es den Griechen des Mutterlandes, die neu gewonnenen Grundlagen nach den mannigfaltigsten Richtungen hin auszubilden. Erst als hier die oben dargelegte strenge Scheidung bereits vor sich gegangen war, erheben sich auch die Kleinasiaten wieder

---

[1] vgl. I, S. 163 u. 216.

zu neuem Glanze; aber auch da sind es wieder, wie früher, mehr einzelne bedeutende Individuen, welche sich geltend machen, als eine bestimmte Schule in strenger Geschlossenheit und Fortentwickelung. Dies ist der Grund, weshalb sich das Wesen der asiatischen Kunst nicht in so wenigen, bestimmten Sätzen abgegrenzt hinstellen lässt, wie das der sikyonischen und attischen Schule. Denn die Individualität der Einzelnen tritt theils in ihren eigenen Werken bestimmter in den Vordergrund, theils verfährt sie auch freier in dem, was sie von dem bereits vorhandenen Schatze künstlerischer Erfahrung sich aneignet. So ergänzt Apelles sein Talent durch den Besuch der sikyonischen Schule, während Protogenes ohne solche Hülfe mühsam durch eigene Anstrengung und Kraft sich zur höchsten Vollendung erhebt. Wenn sich nun zwischen diesen beiden Künstlern in der ganzen Auffassung ihrer Aufgaben eine gewisse Gleichartigkeit zeigt, so dürfen wir doch wiederum die ihnen gemeinsamen Eigenschaften keineswegs als das bezeichnen, wodurch ausschliesslich das Wesen einer asiatischen Schule begründet würde. Denn um von Antiphilos, dem Feinde des Apelles, zu schweigen, den wir als geborenen Aegypter nicht nothwendig in Verbindung mit den Asiaten zu denken brauchen, so ist z. B. Theon von Samos ein Maler, dessen Eigenthümlichkeit von der jener Beiden weit abweicht. Wir vermögen daher unter der durch Plinius überlieferten Bezeichnung des genus Asiaticum oder Ionicum nur eine Reihe höchst bedeutender Leistungen zu verstehen, welche den durch die sikyonische und attische Schule nach einzelnen bestimmten Richtungen hin gewonnenen Entwickelungen zur Ergänzung dienen und dieselben zu demjenigen Abschlusse bringen, welcher nach dem Verhältnisse der damaligen Zustände des griechischen Geisteslebens überhaupt möglich war. 266

Denn nicht Alles vermag eine Zeit zu leisten; und auch der grösste Künstler, wie er sehr in vielen Beziehungen seiner Zeit voraneilen und sie lenken mag, steht doch in andern wieder unter dem Einflusse seiner Umgebungen. Wir dürfen uns daher nicht begnügen, die einzelnen Erscheinungen der Kunst in ihrer Isolirung zu betrachten, sondern vermögen ein richtiges Verständniss ihrer Bedeutung erst von einem umfassenderen Blicke auf die übrigen Verhältnisse des Lebens zu erwarten. Wir beginnen mit den äusseren politischen Zuständen. Die Malerei erscheint von ihnen zwar weniger abhängig als die Bildhauerei, welche zu ihrem Gedeihen theils eines grösseren Reichthums an materiellen Mitteln, theils einer fortwährenden Hülfeleistung von Seiten des Handwerks bedarf, wodurch ihre Ausübung in höherem Grade an bestimmte Orte gebunden ist. Doch lassen sich im Allgemeinen die Einflüsse der Politik auch auf die Malerei nicht verkennen. Von den Wirkungen des peloponnesischen Krieges haben wir bereits bei Gelegenheit der vorigen Periode gesprochen. Während der Dauer desselben hatte die Malerei in Kleinasien ein Asyl gefunden; mit seinem Ende kehrt sie wieder nach Griechenland zurück, ist aber theils selbst eine andere geworden, theils findet sie veränderte Verhältnisse. In Athen namentlich war der Glanz der kimonischen und perikleischen Staatsverwaltung nicht wiedergekehrt; und wenn es auch noch vorkommt, dass z. B. Euphranor eine öffentliche Halle mit Gemälden zu schmücken hat, so ist doch die Kunst nicht mehr wie früher auch ein wesentliches Element des politischen 267

Lebens; und noch weniger wird ihr durch die Forderungen, welche der Staat an sie stellt, ihr eigenthümlicher Charakter aufgeprägt. Gerade so erscheint in Theben die Blüthe der Kunst wohl hervorgerufen durch die Blüthe der politischen Macht: allein von einer lebendigen Wechselbeziehung, von einer Hebung der Kunst durch directe Einwirkung des Staates und umgekehrt des politischen Glanzes durch die Kunst ist auch hier nicht die Rede. In Sikyon endlich zeigt sich die Malerei in derselben Weise von den politischen Zuständen unabhängig, wie wir dies bereits hinsichtlich der Sculptur bemerkt haben[1]. — Wenn wir aber den Einfluss des Staates als solchen in dieser Periode nirgends hoch anschlagen, so werden wir dagegen den socialen Verhältnissen eine um so höhere Bedeutung beilegen müssen. Mochte auch Griechenland den eigentlichen Höhepunkt politischer Macht und Grösse bereits überschritten haben oder wenigstens den Keim des nahenden Verfalles bereits in sich tragen, so befand es sich zu keiner Zeit auf einer so hohen Stufe materiellen Wohlstandes, als gerade damals. Die Schätze einzelner Privatleute namentlich wachsen ins Ungeheure, so dass in deren Hände naturgemäss die Pflege der Kunst übergeht. 268 Besonders wenn es in den kleineren Staaten dem Einzelnen gelingt, sich zur Alleinherrschaft emporzuschwingen, scheint unter den Mitteln zur Verherrlichung solcher Herrschaft der Kunst häufig eine bevorzugte Stelle zu Theil geworden zu sein: dafür mögen die hohen Preise, welche Mnason von Elatea, Aristratos von Sikyon ausgezeichneten Künstlern bezahlten, zum Beweise dienen. Noch folgenreicher aber war es, dass der König, welcher auf die Herrschaft über ganz Griechenland sein Auge gerichtet hatte, Philipp von Makedonien, sich hierin dem Beispiele griechischer Staatsmänner und Fürsten anschloss. Als nun Alexander die Pläne seines Vaters in umfassendster Weise verwirklichte, da ward der makedonische Königshof auch für das fernere Gedeihen der Kunst der eigentliche Mittelpunkt, von welchem aus sie sich, nachdem sie zunächst in Kleinasien wohl mit in Folge der Züge Alexanders einen erneuten Aufschwung genommen hatte, dann später wieder über die einzelnen Reiche verbreitete, die aus der Erbschaft Alexanders hervorgingen.

Welchen Einfluss nun die eben betrachteten Verhältnisse auf die innere Entwickelung der Malerei ausübten, wollen wir zuerst dadurch zu erforschen suchen, dass wir den Kreis der Gegenstände überblicken, an welchen sie sich übte. Denn ihre Wahl wird nothwendig vielfach dadurch bedingt sein, ob der Künstler für eine Republik, einen König oder einen Privatmann arbeitet. Dass die Malerei sich aus ihrer früheren engen Verbindung mit der Religion gelöst hatte, zeigte sich uns bereits in der vorigen Periode; sie lernte auch in dieser Hinsicht ihre eigenen Wege gehen, ganz wie sie sich aus der Abhängigkeit von der Architectur emancipirt hatte. Allerdings mochte auch jetzt noch ein grosser Theil ihrer Werke in Tempeln und sonstigen heiligen Räumen geweiht werden; aber gewiss hatten diese nur selten eine nähere Beziehung zum Cultus oder auch nur zu bestimmten mit den einzelnen Heiligthümern verbundenen mythologischen Traditionen. Wenn daher trotzdem die Mythologie noch immer als das bevorzugte Gebiet dasteht, von welchem die Malerei ihre Stoffe entlehnt,

[1] vgl. Th. I, S. 217.

so verdankt sie dies weniger ihrem religiösen, als ihrem poetischen Gehalte, ihrem Reichthume an künstlerischen Motiven. Denn wegen welcher Eigenschaften werden diese Werke gepriesen? Hier ist es der höchste Reiz der 269 sinnlichen Erscheinung, wie bei der Aphrodite des Apelles, oder der Ausdruck heroischer Kraft, wie in dem Theseus des Euphranor; dort ist es die Schilderung der mannigfaltigsten Stimmungen der Seele und des Gemüthes; anderwärts wieder liegt das Verdienst in den schlagenden Gegensätzen widersprechender Charaktere, in den durch sie herbeigeführten Conflicten und deren überraschender Lösung: also in Momenten, welche auch unabhängig von der bestimmten mythologischen Handlung oder Situation wiederkehren könnten. Wir wollen diese Leistungen keineswegs gering anschlagen; aber hier, wo es sich um ihre historische Würdigung handelt, dürfen wir doch nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass von jener tief religiösen Auffassung, von jenem Ethos der polygnotischen Kunst, wenigstens so weit die uns erhaltenen Nachrichten reichen, in der vorliegenden Periode keine Spur mehr zu finden ist, ja fast möchten wir sagen, sich nicht finden kann: denn sie sind überhaupt aus dem griechischen Leben dieser Zeit verschwunden und haben häufig sogar gerade entgegengesetzten Geistesrichtungen Platz gemacht. Was über die πορνογράφοι mehr angedeutet, als bestimmt ausgesprochen wird, kann immerhin zum Belege dienen, dass die Kunst auch von diesem Wechsel der sittlichen Anschauungen nicht unberührt geblieben ist. — Minder ungünstig wird derselbe begreiflicher Weise auf die eigentliche Historienmalerei eingewirkt haben. Ja wenn wir an die marathonische Schlacht in der Poikile zurückdenken, in welcher Götter und Dämonen mit den Sterblichen gemischt erschienen, so dürfte man fast dieses Gemälde, wenn auch nicht dem Stoffe, so doch der Auffassung nach, der Klasse der religiös-mythologischen Werke beizählen, und die eigentliche Historienmalerei überhaupt erst in die spätere Periode setzen. Leider sind nur unsere Nachrichten zu lückenhaft, um ein umfassendes Urtheil zu begründen. Ja wenn auch von Pamphilos, Philoxenos, Euphranor, Helena u. a. Schlachtbilder und zuweilen in besonders rühmender Weise angeführt werden, so würden wir doch ohne das uns erhaltene Mosaik der Alexanderschlacht durchaus nicht im Stande sein, von den Leistungen der Griechen auf diesem Gebiete uns einen auch nur annähernd richtigen Begriff zu machen. Hier sei zunächst nur darauf 270 hingewiesen, dass trotz so hoher Vortrefflichkeit sich doch nirgends bis an das Ende der vorliegenden Periode eine eigentliche Schule der Historienmalerei findet. Was die Sikyonier zu ihrer Förderung beitrugen, ward bei Gelegenheit des Pausias erwähnt; sonst darf man ihrer ganzen Geistesrichtung nach die Attiker für noch mehr befähigt halten, darin Grosses zu leisten; und dass sie wenigstens nicht zurückblieben, zeigt der Ruhm des Schlachtbildes von Euphranor. Wenn sie sich nicht noch mehr und nicht ausschliesslicher auf diesem Gebiete bewegten, so hat das seinen Grund offenbar darin, dass Athen als Staat nicht mehr geneigt und nicht fähig war, die Pflege dieses Kunstzweiges zu übernehmen. Dies hätte man nun wohl von Alexander erwarten sollen. Aber ist es ein blosser Zufall, dass nirgends erzählt wird, Alexander habe von einem namhaften Künstler die bildliche Darstellung einer seiner Schlachten verlangt, während doch z. B. Philoxenos eine solche für Kassander malte, und Lysipp

und Leochares eine Jagd des Alexander für Krateros ausführten, und während doch sonst der grosse König nicht ausser Beziehung zur Kunst und zu den Künstlern dasteht? Mir scheint diese auffallende Thatsache einen tieferen Grund zu haben. Es war die Idee der Weltherrschaft, welche Alexanders ganzes Wesen erfüllte; und einzelne Thaten und Schlachten, wenn sie auch genügten, eine jede für sich ihm unsterblichen Ruhm zu erwerben, hatten für ihn doch nur in so weit Werth, als sie zur Verwirklichung dieser Idee beitrugen. Daher konnte es ihm auch in der Kunst nicht sowohl auf die Vergegenwärtigung seiner Thaten, als auf die Darstellung dessen ankommen, was er durch dieselben geworden war. Selbst in einem Ehrendenkmal, wie das war, welches er den am Granikos gefallenen Reitern stiftete, ist die Beziehung auf die einzelne Schlacht zurückgedrängt: es sind die Helden, in deren Mitte Alexander seines endlichen Sieges gewiss sein konnte, welche er dem Lysipp vorzuführen auftrug. Daraus erklärt sich auch, weshalb gerade Apelles in so hervorragender Weise die Gunst Alexanders zu gewinnen vermochte. Denn die künstlerischen Anschauungen des Apelles, der überall in seinen Gestalten einen bestimmten Gedanken zu verkörpern bestrebt war, kamen den Wünschen des Königs auf das Wunderbarste 271 entgegen; und wir müssten davon wahrhaft überrascht sein, wenn es nicht eine namentlich in der griechischen Geschichte häufiger wiederkehrende Erscheinung wäre, dass dieselben Ideen gleichzeitig auf den verschiedensten Gebieten Geltung zu gewinnen suchen. Wie also Alexander selbst sagte: es gebe zwei Alexander, den unbesiegten Sohn des Philipp und den unnachahmlichen des Apelles, so wurde dieses Bild des Weltbeherrschers Vorbild und Muster für eine ganze Klasse, deren Umfang durch die Bezeichnung als historischer Portraits noch keineswegs erschöpft ist. Denn es gehören dahin auch alle die mehr oder minder symbolischen Gestaltungen, welche dazu dienen müssen, eine solche und ähnliche Ideen in ausgedehnterer Weise zu verkörpern. So nähern wir uns sogar von dieser Seite ganz unerwarteter Weise wieder dem Gebiete der Mythologie. Aber wenn z. B. die Dioskuren neben Alexander erscheinen, so sind es nicht jene persönlichen Wesen, welche der kindliche Glaube der alten Zeit als schützende und helfende Heldenjünglinge verehrte, nicht Götter, wie die, welche noch in der Schlacht von Marathon gegenwärtig geglaubt wurden, sondern sie sind die personificirten Begriffe einer höheren Weltordnung, durch welche auch dem Sterblichen Antheil an derselben verliehen werden soll. Wie sich aber gerade in diesen Ideen der gänzlich veränderte Geist der Zeit offenbart, so dürfen wir auch auf dem Gebiete der Kunst die Werke, welche demselben entsprungen, als die eigenthümlichsten Hervorbringungen der vorliegenden Periode mit Nachdruck hervorheben.

Mit den bisher betrachteten Kreisen ist jedoch das Gebiet der malerischen Darstellungen in dieser Periode noch keineswegs abgeschlossen: wir begegnen vielmehr darin noch einer Reihe von Leistungen, welche unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zusammenzufassen schwerlich gelingen würde. Wenn wir z. B. oben bemerkten, dass bei der Wahl mancher mythologischer Stoffe weit mehr ein rein künstlerisches Interesse bestimmend gewirkt habe, als ein religiöses, so finden wir anderer Seits auch rein künstlerische Aufgaben gelöst, denen nur die Benennung der Personen fehlt, um sie mit mindestens eben

solchem Rechte wie jene der Klasse mythologischer oder historischer Bildwerke 272 zuzutheilen. Es genügt hier des Beispiels halber an des Aristides verwundete Mutter mit dem Kinde, an seine Jäger, an Pausias Stieropfer zu erinnern, um klar zu machen, wie wenig auf solche Darstellungen die Bezeichnung von Genrebildern passen würde. Daneben freilich erhält auch die Genremalerei, namentlich gegen das Ende dieser Periode, immer mehr Ausdehnung und versucht ihre Kräfte an Gegenständen, welche bisher der Kunst fern lagen. So erwirbt Pausias sich Ruhm durch das Malen von Kindern und von Blumen; Antiphilos weiss der Betrachtung einer rein gewerbsmässigen Thätigkeit, wie die Wollebereitung ist, künstlerische Motive abzugewinnen; eines besonderen Rufes fängt ferner die Kleinmalerei und Rhopographie sich zu erfreuen an, und endlich erhebt sich auch die Karikatur in den Grylli zu einer besonderen Gattung. Die rechte Blüthe dieser verschiedenen Arten von Genremalerei mag sich freilich erst während der eigentlichen Diadochenperiode entwickelt haben; doch zeigt sie sich auch in der Zeit vorher schon so weit begründet, dass man sie wenigstens ihrem Ursprunge nach durchaus als ein Kind dieser Periode ansehen darf. Ja sie stellt sich sogar als eine nothwendige Ergänzung, als ein Abschluss aller der mannigfaltigen Bestrebungen derselben dar, sobald wir diese auf ihre inneren Gründe zurückführen und unter den Gesichtspunkt der Einheit des darin waltenden Geistes zu bringen suchen.

Wenn wir aber auf eine solche Einheit als nothwendig vorhanden hinweisen, so gehen wir dabei keineswegs von einer willkürlichen Voraussetzung aus; vielmehr folgen wir nur einem Principe, welches bei Untersuchungen über griechisches Leben nie vernachlässigt werden darf. Und was nun speciell die Malerei anlangt, so haben wir um so weniger Grund an seiner Geltung für dieselbe zu zweifeln, als es sich auf dem Gebiete der Schwesterkunst, der Bildhauerei, durchaus bewährt hat. Ja bei genauerer Betrachtung wird es sich zeigen, dass, was wir dort gefunden haben, hier in ausgedehntem Maasse und nur unter den durch die besondere Kunstgattung bedingten Modificationen Anwendung findet. Vor Allem wiesen wir dort[1] mit Nachdruck darauf hin, dass 273 der peloponnesische Krieg den Geist des gesammten Griechenlands in seinen innersten Tiefen umgewandelt hatte. Die mit Mässigung gepaarte energische Thatkraft war überall einer leidenschaftlichen Erregtheit oder deren Gegentheil, der Passivität oder Erschlaffung gewichen. Das Leben der Seele, des Gefühls, oder gar die blosse Sinnlichkeit hatten die Herrschaft über den Geist errungen. So begann man naturgemäss auch in der Kunst die Aufmerksamkeit immer mehr von dem inneren, gleichmässig dauernden Wesen der Dinge ab und auf die mannigfach wechselnden Aeusserungen desselben, auf die Stimmungen und Leidenschaften hinzulenken; namentlich aber musste in der Malerei, welche noch weit mehr als die Bildhauerei durch den Schein zu wirken angewiesen ist, sich diese neue Richtung der Zeit schnell bemerklich machen. Daher ist sie denn schon bei Zeuxis und Parrhasios zu voller Herrschaft gelangt; und was die auf sie folgende Periode bietet, ist nur die weitere und umfassendere Entwickelung der neu gewonnenen Grundlage. So war durch Parrhasios der

[1] I, 305 fg.

Blick für das Psychologische geschärft, und es war dadurch möglich geworden, auch die flüchtigsten und vorübergehendsten Stimmungen im Kunstwerke festzuhalten. Es erschloss sich dadurch in der Darstellung des Gefühls- und Seelenlebens ein neues und weites Gebiet; und unter der Hand des Aristides schien die Kunst sogar wieder zu grosser Innerlichkeit und Tiefe zurückkehren zu wollen. Allein das Wesen seiner Persönlichkeit liess sich nicht nach Belieben auf Andere übertragen, und die Zeit drängte im Gegentheil zu einem mehr sinnlich fassbaren Ausdruck menschlicher Kraft und Leidenschaft. So schlägt die Richtung des Aristides plötzlich in den Realismus des Euphranor um, der sofort einen weit verbreiteten Einfluss gewinnt. Dies geschieht zunächst innerhalb der Schule, wo uns die Leistungen des Nikias nur die weitere und bewusstere Entwickelung der von Euphranor zuerst befolgten Grundsätze zeigen; aber auch in den Werken des Antiphilos, des Theon lässt sich ein ähnlicher Geist nicht verkennen. Denn den effectvollen Compostionen des Letzteren lag offenbar keine andere Absicht zu Grunde, als die, auf diesem Wege die durch die Kunst darzustellende Handlung in so lebendiger Schilderung dem Be- 274 schauer vorzuführen, dass eine gewaltige oder erschreckende Wirklichkeit aus unmittelbarer Nähe auf ihn selbst einzustürmen, gewissermassen ihn selbst niederwerfen zu wollen schien. Bei Antiphilos dagegen, dessen Hesione und Hippolytos seine Verwandtschaft mit dem zuletzt genannten in dieser Beziehung hinlänglich bezeugen, gewinnt der Realismus eine noch weit grössere Ausdehnung, indem er sich selbst in der Wahl von Darstellungen, wie der Wollebereitung, geltend macht. Nehmen wir dazu sein Bild des Feuer anblasenden Knaben, so lässt sich nicht verkennen, dass, wenn auch das Verdienst seiner eigenen Werke noch mehr in der Auffassung des Ganzen, als in der Durchführung des Einzelnen liegen mochte, seine Bestrebungen doch in ihrer weiteren Fortbildung zu reinem Naturalismus führen mussten: und ein solcher reiner Naturalismus tritt uns denn in der Rhopographie wirklich entgegen, welche auf den Adel oder den geistigen Gehalt des darzustellenden Stoffes ganz verzichtet und ihr Verdienst lediglich in der täuschendsten Nachbildung der Wirklichkeit bis ins Einzelnste sucht. So gewinnt die Persönlichkeit des Antiphilos für uns eine erhöhte Bedeutung, indem sie uns lehrt, wie scheinbar so weit von einander abliegende Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst doch aus einer und derselben Grundrichtung des Geistes hervorgehen können und wirklich hervorgegangen sind.

Neben dieser Entwickelungsreihe haben wir jedoch noch eine andere kennen gelernt, welche zu der bisher betrachteten unleugbar in einem bestimmten Gegensatz steht: ich meine diejenige, als deren höchste Leistungen die Werke des Apelles und Protogenes anzusehen sind. Zwar sagt Petronius (c. 84), er habe die Studien des Protogenes nicht ohne einen gewissen geheimen Schauer wegen ihrer mit der Wirklichkeit wetteifernden Naturtreue betrachten können; und somit lässt sich ein eifriges und sorgfältiges Naturstudium auch bei ihm als die Grundlage seiner Kunstübung nicht verkennen. Dagegen verleugnet sich bei ihm wie bei Apelles jener Realismus in der geistigen Auffassung der darzustellenden Gegenstände durchaus. Schon die Portraits dieser Meister lehren dies augenscheinlich: sie sollen nicht eine wirkliche Person einfach vergegen-

wärtigen, sondern in dem Bilde soll sich ein bestimmter Gedanke aussprechen, 275 der uns über die sinnliche Erscheinung hinausführt. Man möchte daher versucht sein, als das Wesen dieser Künstler im Gegensatze zu dem Realismus der übrigen den Idealismus zu bezeichnen. Aber wenn wir uns erinnern, dass wir bei aller sonstigen Vortrefflichkeit gerade ihnen geistige Tiefe und ein hohes poetisches Schöpfungsvermögen am wenigsten zuzuerkennen vermochten, so werden wir ein Mistrauen gegen die Richtigkeit dieses Ausdrucks nicht unterdrücken können. Allerdings lag wohl den Bestrebungen dieser Männer die Absicht zu Grunde, die Kunst wieder auf idealere Bahnen zurückzuführen. Sie mochten erkennen, wie der Realismus dem tieferen geistigen Gehalte Abbruch that, wie ein stets wachsendes Streben nach Effect dem Ernste der Auffassung nicht minder wie der Solidität der Durchführung Gefahr zu bringen drohte. Allein wenn sie auch durch die eifrigsten Studien und durch die gründlichste Durchbildung bis zum höchsten Gipfel technischer Vollendung zu gelangen vermochten, so waren sie doch nicht im Stande, sich auf diesem Wege jene Unbefangenheit und Unmittelbarkeit zu erwerben, welche vor allem nöthig ist, um in der Welt der Erscheinungen eine künstlerische Idee klar und scharf zu erfassen und ihr aus ihrem innersten Wesen heraus eine lebenvolle Gestaltung zu verleihen. Jene Innerlichkeit war eben damals nicht blos aus der Kunst, sondern aus dem Leben verschwunden: und was man an ihre Stelle zu setzen versuchte, war, wenn freilich auch nicht ein Aeusserliches, doch etwas von aussen herzu Gebrachtes: es war der bewusste Gedanke, der nie seinen Stoff so durchdringen und durchwärmen, nie so mit ihm zur Einheit verwachsen wird, wie die, gleich dem Keime im Saatkorn, im Innern des Stoffes selbst ruhende Idee. So sehr also auch Apelles und Protogenes im Gegensatze mit den von uns kurzweg als Realisten bezeichneten Künstlern zu stehen scheinen und wirklich stehen, so wurzeln sie doch immer mit diesen in dem einen gemeinsamen Boden des Zeitgeistes; und erst durch das gleichzeitige Bestehen beider Richtungen ward es möglich, alle die verschiedenen Forderungen zu befriedigen, welche eine so vielfach erregte Zeit, wie die von dem Ende des peloponnesischen Krieges bis zu den ersten Nachfolgern Alexanders nothwendig auch 276 an die Kunst stellen musste.

Fünfter Abschnitt.

Die Malerei der Diadochenperiode.

Timomachos.

Timomachos ist die letzte bedeutend hervorragende Persönlichkeit in der Geschichte der griechischen Malerei. Sie verdient daher an die Spitze der ganzen Diadochenperiode gestellt zu werden: denn eine chronologische Angabe des Plinius, welche gegen diese Anordnung zu sprechen scheint, wird später ohne Schwierigkeit als unhaltbar nachgewiesen werden. — Hören wir zunächst, was

Plinius über ihn berichtet[1]): „Timomachos aus Byzanz, zur Zeit Caesars des Dictators, malte den Aias und die Medea, welche von diesem für achtzig Talente angekauft und im Tempel der Venus Genetrix aufgestellt wurden. Das attische Talent berechnet Varro auf 6000 Denare. Als Werke des Timomachos werden nicht minder gelobt: Orestes; Iphigenia in Tauris; Lekythion, der Lehrer der Behendigkeit (agilitatis exercitator); eine Familie von Edlen (cognatio nobilium); Männer im Mantel, welche er wie im Begriffe zu reden, den einen stehend, den andern sitzend malte; vorzüglich aber schien ihm die Kunst bei seiner Gorgo günstig gewesen zu sein.“ — Andere Werke werden nirgends genannt; wohl aber geschieht einiger der angeführten auch anderwärts Erwähnung. So giebt Plinius selbst[2]) an, dass die Medea unvollendet geblieben sei, aber darum gleich ähnlichen Werken des Aristides, Nikomachos, Apelles nur um so mehr geschätzt werde. Des Preises der Medea und des Aias gedenkt er nochmals[3]); und an einer andern Stelle[4]) spricht er von ihrer Aufstellung vor dem Tempel der Venus, so dass sie sich also in einer der ihn umgebenden Hallen befinden mochten. Wegen der Verbindung des Aias und der Medea müssen wir auf beide Gemälde auch eine Erwähnung bei Ovid[5]) beziehen:

277 Utque sedet vultu fassus Telamonius iram,
Inque oculis facinus barbara mater habet:

denn dass sie in die Paläste des Augustus versetzt werden, ist wohl nur ein Gedächtnissfehler des Dichters. Des Aias gedenkt Philostratus[6]), der Medea Plutarch[7]). Besonders aber haben sich die Epigrammendichter dieser Bilder als eines passenden Stoffes bemächtigt: wir besitzen noch jetzt auf den Aias eines, auf die Medea eine ganze Reihe dieser kurzen Gedichte[8]). Eines endlich[9]) schildert, freilich ohne den Namen des Künstlers zu nennen, das Gemälde der Iphigenie.

Ueber das Einzelne der Darstellungen geben uns alle die angeführten Quellen leider nur sehr ungenügende Auskunft. Ja hinsichtlich des Aias haben sie sogar zu einer verschiedenen Auffassung des Grundgedankens bei den Neueren Veranlassung gegeben. Während man nemlich im Hinblick auf Philostratus und das Epigramm an Aias dachte, wie er nach seiner Raserei und der Ermordung der Heerden auf den Anschlag sinnt, sich selbst umzubringen, will Welcker[10]) unter Betonung des „vultu fassus iram“ bei Ovid nicht den rasenden, sondern den gekränkten und darum seinen Tod beschliessenden Helden erkennen. Doch scheint es mir fraglich, ob wir auf diese Worte einen so grossen Werth legen dürfen. Ovid scheint sich überhaupt wenig um Kunstwerke gekümmert zu haben[11]). Hier schreibt er noch dazu in der Verbannung aus blosser Erinnerung; und wie er in der Bezeichnung des Ortes irrte, so mochte auch das Bild selbst nicht mehr in allen Einzelnheiten ihm vor Augen stehen. Endlich aber scheint mir auch der Ausdruck vultu fassus iram der Situation des

---

[1]) 35, 136. [2]) 35, 145. [3]) 7, 126. [4]) 35, 26. [5]) Trist. II, 525. [6]) Vit. Apollon. II, 22. [7]) de aud. poet. p. 18 A; vgl. Lucian de domo c. 31 und Lucilius Aetna v. 594. [8]) Auf den Aias: Anall. III, 213, n. 295; auf die Medea: Anall. II, 174, n. 20 von Antiphilus (nachgeahmt von Ausonius 129); II, 499, n. 29 von Juliau dem Aegypter; II, 223, n. 42 von Philippus (bei Ausonius 130); III, 214, n. 299, 300 und 301 von unbekannten Dichtern. [9]) III, 216, n. 306. [10]) Kl. Schr. III, 450 fg. [11]) vgl. Friedländer, über d. Kunstsinn d. Römer, S. 9.

Aias nach der Ermordung der Heerden nicht gerade zu widerstreiten. Denn ist auch da der Zorn bereits der Reue und Schaam gewichen, so ist doch jener Zorn der Grundzug im Wesen des Aias, aus dem sich sein ganzes trauriges Geschick entwickelt, und als solcher musste er auch, selbst als er schon ge- 278 brochen, noch durch jede andere Stimmung durchleuchten. Wenn wir demnach dem Zeugnisse des Philostratus als eines Gewährsmannes, der ja auch sonst mit Kunstwerken sich vielfältig beschäftigt hat, ein höheres Gewicht beilegen, so müssen wir allerdings den leitenden Gedanken des Künstlers bei der Verbindung des Aias mit der Medea nicht darin suchen, dass er beide in durchaus gleicher Situation darstellen wollte, sondern vielmehr darin, dass er jene Wuth, welche nicht selten bei den Alten als durch die besondere Einwirkung von Dämonen, wie Oistros und Lyssa, hervorgerufen erscheint, in dem einen Bilde vor dem Eintritt der Katastrophe, in dem anderen schon in ihren Consequenzen zeigte, nach einem Princip der Compostion, welches auch sonst vielfältig bei der Auswahl zusammengehöriger Werke in Anwendung gekommen ist. — Hinsichtlich der Medea ist wenigstens so viel sicher, dass für ihre Darstellung der Moment vor der That gewählt war, wo sie zwar das Schwert schon in der Hand hält, aber noch unschlüssig erscheint, ob sie den Mord an ihren eigenen Kindern vollziehen soll, indem der Zorn über Jason und das Mitleid mit den Kindern noch mit einander kämpfen. Das lehren uns namentlich die Epigramme; und wir vermögen danach auch die Figur der Medea in einem Wandgemälde [1]) als der Auffassung des Timomachos entsprechend nachzuweisen. Nicht so bestimmt lässt sich darüber urtheilen, ob auch die Kinder neben der Mutter in dem Bilde angebracht waren. Da sie sich indessen auf den von Lucian [2]) und Lucilius [3]) erwähnten Gemälden finden, wo wir dem Zusammenhange nach eine Beziehung auf das Werk des Timomachos als die berühmteste Darstellung dieses Gegenstandes nicht wohl abweisen können, so ist es mindestens sehr wahrscheinlich, dass auch Timomachos den Kontrast mit den in naivster Unschuld spielenden Kindern benutzt habe, um das Vorhaben der Medea in um so grellerem Lichte erscheinen zu lassen [4]). Wie dem aber auch sei, so war in dem Gemälde das Grässliche der That selbst durchaus vermieden; und es 279 erklärt sich daher nur aus einer moralischen, nicht künstlerischen Betrachtungsweise, wenn Plutarch [5]) dem Timomachos aus der Wahl des Gegenstandes einen Vorwurf macht. In diesem Sinne glaube ich auch das Epigramm des Philippus [6]) auffassen zu müssen, welches Lessing [7]) auf die Medea eines andern

[1]) Mus. Borb. X, 21. [2]) de domo c. 31. [3]) Aetna v. 594. [4]) Hinsichtlich des Lucilius hegt Welcker (a. a. O. S. 455) einigen Zweifel, indem ja des Timomachos Medea sich zu Rom befunden habe, Lucilius sie aber unter Dingen anführe, deren wegen von dem Liebhaber wohl Reisen über Land und Meer unternommen würden. Dass aber der Dichter von seiner Aufzählung die in Rom zusammengehäuften Schätze keineswegs ausschliessen will, lehrt z. B. die zugleich erwähnte Anadyomene des Apelles, welche ja ebenfalls in Rom aufgestellt war. [5]) de aud. poet. p. 18 A.

[6]) *Τίς σου, Κολχὶς ἄθεσμε, συνέγραψεν εἰκόνι θυμόν;*
τίς καὶ ἐν εἰδώλῳ βάρβαρον εἰργάσατο;
ἀεὶ γὰρ διψᾷς βρεφέων φόνον. ἦ τις Ἰήσων
δεύτερος, ἢ Γλαύκη; τίς παλι σοὶ πρόφασις;
ἔρρε καὶ ἐν κηρῷ, παιδοκτόνε· σῶν γὰρ ἀμέτρων
ζήλων εἰς ἃ θέλεις καὶ γραφὶς αἰσθάνεται.

Für *εἰς ἃ θέλεις* conjicirt Jacobs *λυσσαλέος*. [7]) Laok. Kap. 3.

Künstlers beziehen zu müssen glaubte, worin ihm allerdings schon Ausonius in seiner freien Nachbildung bestimmt vorangegangen ist[1]; schon die Verewigung der Mordgedanken scheint dem Dichter barbarisch, und er nennt die Medea Kindermörderin auch vor der That, da diese doch sicher bevorstehe und man auch in dem Gemälde das Unmaass der Leidenschaft spüre. — In ähnlicher Weise wie bei der Medea scheint dem darüber erhaltenen Epigramme zufolge auch bei der Iphigenie der Kampf zwischen den Gefühlen der priesterlichen, wenn auch noch so verhassten Pflicht, und der Ahnung, dass ihr als Schlachtopfer der eigene Bruder gegenüberstehe, das Grundmotiv der Darstellung abgegeben zu haben. Welchen der zahlreichen verwandten Momente aus der Sage des Orestes Timomachos für seine Darstellung desselben gewählt habe, sind wir leider zu bestimmen ausser Stande. Dass bei der Gorgo die hohe Vortrefflichkeit auf den entsetzlichen Contrasten zwischen der Schönheit der Bildung und der Furchtbarkeit des Ausdrucks beruht haben wird, dürfen wir wohl auch ohne ein bestätigendes Zeugniss annehmen. — Unter den noch übrigen Werken fällt wegen der eigenthümlichen Benennung Lekythion auf. 280 Zwar kennen wir *Ληκυθίων* als Sklavennamen aus Lucian[2], aber durch des Plinius Zusatz agilitatis exercitator werden wir auf die eigentliche Bedeutung des Namens geführt. War nun etwa Lekythion, „Oelfläschchen“, der wirkliche Name eines Lehrers der Athletik? oder der Beiname eines solchen, der durch seine Lehre die Glieder der Athleten schmeidigte gleich dem Inhalte des Salbengefässes? oder ging der Eifer der Griechen, Alles zu personificiren, so weit, dass sie aus dem Geräthe der Athletik einen Athleten schufen, an welchem die Wirkung der ersteren gewissermaassen verkörpert erschien?

Wichtiger als die Lösung dieser Schwierigkeit ist die Frage nach der Zeit des Künstlers. Plinius sagt: Timomachos malte zur Zeit Caesars. Ich muss diese Angabe für durchaus irrthümlich halten und freue mich, in dieser Ansicht mit Welcker[3] zusammengetroffen zu sein. Ueberblicken wir alles, was wir aus Caesar's Zeit nicht nur über die Malerei, sondern über den Zustand der Kunst im Allgemeinen wissen, so werden wir nichts finden, was sich an Bedeutung dem Timomachos zur Seite stellen liesse: nirgends begegnen wir einem Künstler, welcher durch eigenen Geist und durch eigene Erfindung etwas so Gewaltiges und namentlich etwas so Selbständiges geleistet hätte, wie die Gemälde des Timomachos nach den ihnen gespendeten Lobsprüchen gewesen sein müssen. Hierzu gesellen sich aber noch mancherlei Bedenken mehr äusserlicher Art. Caesar bezahlte für den Aias und die Medea achtzig Talente. Hätte nun der Künstler auf Bestellung des Caesar gearbeitet, würde da der Preis in Talenten und nicht vielmehr in Sestertien festgesetzt worden sein? Ausserdem bezahlte Caesar die Summe für zwei Bilder, von denen das eine nicht einmal vollendet war; offenbar war also damals der Künstler nicht mehr am Leben. Alle diese Schwierigkeiten fallen weg, sobald wir annehmen, dass Plinius durch einen Irrthum die Zeit des Kaufes mit der des Künstlers verwechselt hat. Und

[1]) ep. 130, wo am Schlusse die Verse hinzugefügt werden:
Laudo Timomachum, matrem quod pinxit in ense
Cunctantem, prolis sanguine ne maculet.

[2]) fugit. 32. [3]) Kl. Schr. III, 457.

hierin müssen wir noch bestärkt werden, wenn wir hören, dass zu Cicero's Zeit die Einwohner von Kyzikos zwei Bilder des Aias und der Medea als den Stolz ihrer Stadt betrachteten[1]), in welchen wir unschwer die Werke des Timomachos wiedererkennen. Denn, wie Welcker bemerkt: „so häufig sind die Gemälde und Statuen nicht, die von den Kunstkennern des Alterthums als ein Höchstes an ihrem Ort oder in ihrer Art herausgestellt werden, dass sie sich in derselben dargestellten Person, sei es die eines Gottes oder eine heroische, begegnen sollten: und hier ist es nicht ein einzelnes Werk, sondern ein Paar von Gegenstücken, vereinigt in Kyzikos, wie in Rom.“ Sollte aber selbst Plinius[2]), wo er erzählt, dass Agrippa von der Stadt Kyzikos einen Aias und eine Venus gekauft, aus Versehen eine Venus statt der Medea genannt haben, und sollten daher diese beiden Bilder mit den von Cicero genannten identisch sein, so wird dadurch in der vorliegenden Frage nichts Wesentliches geändert, indem ja sehr wohl eine Wiederholung von der Hand des Timomachos selbst vorhanden sein konnte, welche Caesar kaufte. Auf keinen Fall werden wir das Verdienst der Zusammenstellung des Aias und der Medea dem Timomachos absprechen dürfen, und diese war bereits zu Cicero's Zeit berühmt.

Damit ist allerdings scheinbar jeder Halt für eine Zeitbestimmung des Künstlers verschwunden: gewisse allgemeine Grenzen werden sich jedoch immer noch nachweisen lassen. Bei Cicero, Plinius, Quintilian, Lucian finden wir häufig mehrere Maler in Verbindung mit einander genannt, welche gewissermaassen als Repräsentanten ihrer ganzen Kunst zu gelten haben. Sie wechseln bei den verschiedenen Schriftstellern, so dass die Reihe ihrer Namen keine ganz kurze ist; aber keiner der in dieselbe aufgenommenen Künstler ist jünger als Apelles und Protogenes oder der Zeit nach als Ol. 120. Wir haben hier also eine Art von Kanon, wie in der Litteratur, vor uns, welcher bald nach dem angegebenen Zeitpunkte sich festgestellt haben muss, was um so wahrscheinlicher ist, als ja damals neben den übrigen wissenschaftlichen auch die kunstgeschichtlichen Studien blühten. In dieser kanonischen Reihe nun finden wir den Namen des Timomachos nirgends angeführt: nur einmal, wo die unvollendet gebliebenen Werke berühmter Künstler zusammengestellt werden, wird Timomachos neben Aristides, Nikomachos und Apelles erwähnt. Hieraus glaube ich den Schluss ziehen zu dürfen, dass er zur Zeit der Feststellung jenes Kanon noch nicht gelebt hatte, und dass also, da er zu Caesars Zeit schon lange den Todten angehörte, seine Blüthe in die eigentliche Diadochenperiode zu setzen ist.

Die schönste Bestätigung gewinnt aber diese Zeitbestimmung durch die Betrachtung der künstlerischen Eigenthümlichkeit des Timomachos selbst, wie uns dieselbe aus seinen Werken entgegentritt.

Wir haben am Schlusse der vorigen Periode darauf hingewiesen, wie sich nach und nach in der Malerei zwei Richtungen neben einander ausgebildet hatten. Die eine legte vorzugsweise Werth auf die künstlerische Durchführung, und beschränkte sich daher meist auf wenige Figuren in ruhiger Haltung, die mehr einen Gedanken, als eine Handlung aussprechen sollten. In der andern herrscht das Streben vor, durch eine lebendig bewegte Handlung das Interesse

[1]) in Verr. IV, 60, 135. [2]) 35, 26.

des Beschauers zu fesseln. Aber während wir bei jener über den Mangel an eigentlichem poetischen Schöpfungsvermögen klagten, mussten wir doch zugeben, das auch bei dieser der reichere Gehalt an poetischen Motiven zu sehr nur für äussere Effecte benutzt wurde. Das grosse Verdienst des Timomachos besteht nun darin, dass er die Vorzüge beider Richtungen in sich zu vereinigen weiss. Seine berühmtesten Werke sind, äusserlich betrachtet, Compositionen der einfachsten Art, welche dem Künstler jede Einzelnheit bis ins Feinste zu vollenden erlauben. Aber zugleich enthalten sie einen inneren Reichthum poetischer Motive, der uns nicht blos für das Fehlen einer mannigfaltigeren Bewegung entschädigt, sondern unsere Einbildungskraft noch weit mehr ahnen lässt, als je ein Künstler in einem Gemälde hätte darstellen können. Ich setze hierher, was Lessing[1]) über diese Bilder bemerkt: „Aus den Beschreibungen erhellt, dass Timomachos jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeusserste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, dass uns die Ver- 283 längerung derselben in der Kunst missfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewusst hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloss die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, dass wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. . . . Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt, und den Anschlag fasst, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht, weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, dass er geraset hat; weil man die Grösse seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.“ Wenn sonach die Leistungen des Timomachos als das Resultat der verschiedenen Bestrebungen erscheinen, welche sich um die Zeit Alexanders den Vorrang streitig machen, wo wäre da wohl in der Entwickelungsgeschichte der Kunst für ihn ein so geeigneter Platz, als in der Periode der Diadochen? Für diese Ansicht findet sich aber endlich noch eine schlagende Parallele in der Geschichte der Bildhauerei. Der Aias des Timomachos ist das vollkommene malerische Gegenstück zu dem plastischen Werke des Aristonidas: Athamas, wie er nach der Tödtung seines Sohnes Learchos reuig dasitzt (vgl. Th. I, S. 325). Dieser Vergleich ist um so treffender, als wir nicht mit Unrecht die ganze Auffassung

---

[1]) Laokoon, Kap. 3.

des Timomachos eine der plastischen sich annähernde nennen können; daher denn auch die in der Medea durchgebildeten Motive in der Plastik mehrfach 284 Verwendung gefunden zu haben scheinen, und die Darstellung der Gorgo, welche ihm besonders gelungen war, ein von den Bildhauern mit besonderer Vorliebe behandelter Gegenstand ist. Wenn uns aber früher der Beweis nicht misglückt ist, dass eine solche Entwickelung des Pathos in der Plastik nur in der Diadochenperiode ihre Stelle finden konnte, so wird dadurch ihre durchaus analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Malerei zu derselben Zeit nur um so begründeter gefunden werden müssen.

Maler in Kleinasien.

Artemon,

ein den Malern ersten Ranges nahestehender Künstler, malte „die Danae von den Räubern angestaunt, die Königin Stratonike, Herakles und Deianeira. Besonders berühmt aber sind im Porticus der Octavia Herakles, welcher vom Dorischen Berge Oeta der Sterblichkeit entkleidet nach dem Willen der Götter zum Himmel emporsteigt, und des Laomedon Geschichte mit Herakles und Poseidon“: Plin. 35, 139. Nach Kleinasien setze ich diesen Künstler wegen der von ihm gemalten Stratonike. Freilich kommen in der Geschichte der Herrscher nach Alexander mehrere Königinnen dieses Namens vor, und eine bestimmte Entscheidung in dieser Beziehung kann daher nicht angegeben werden, wenn es auch nahe liegt an die berühmteste ihres Namens, die Tochter des Demetrios Poliorketes zu denken, welche Seleukos Nikator zuerst für sich zur Gemahlin nahm, dann aber seinem Sohne Antiochos Soter abtrat: Plut. Demetr. fin. Lucian de dea Syr. 16 sq. Valer. Max. V, 7, ext. 1. War es diese, welche Artemon malte, so lebte er etwa Ol. 125. — Aus demselben Grunde herrscht Unsicherheit hinsichtlich des

Ktesikles,

wie der Name wohl mit Recht aus Klesides verbessert worden ist. Plinius (35, 140) erzählt von ihm, er sei durch die Verachtung der Königin Stratonike bekannt geworden. Da er nemlich bei ihr keine ehrenvolle Aufnahme gefunden, so habe er sie gemalt in vertraulicher Umarmung mit einem Fischer, den sie nach dem Gerede der Leute lieben sollte; und dieses Gemälde stellte er im Hafen von Ephesos aus, während er selbst sich zu Schiffe entfernte. Die Königin aber 285 verbot es wegzunehmen, da oder trotzdem dass beider Aehnlichkeit vortrefflich ausgedrückt war.

Milon,

nicht Mydon, aus Soli in Kilikien, Schüler des Bildhauers Pyromachos, wird unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern von Plinius angeführt: Plin. 35, 146. Wegen der Vaterstadt des Schülers ist der Lehrer wohl für den Pyromachos zu halten, welcher am Hofe des Attalos etwa Ol. 135 beschäftigt war.

Aristomenes und Polykles,

der erste aus Thasos, der zweite aus Adramytion in Mysien, von Vitruv III, praef. § 2 unter denen angeführt, deren Verdienst den entsprechenden Nachruhm nicht gefunden, müssen wenigstens vor der Zeit der römischen Herrschaft ge-

lebt haben, und da sie mit Nikomachos zusammen genannt werden, vielleicht schon zur Zeit Alexanders.

Theodoros.

Wir haben hier von mehreren Künstlern dieses Namens zu handeln. Diogenes Laertius II, 103 nennt 1) einen von Polemon erwähnten Maler unbekannten Vaterlandes, 2) einen Athener, von dem Menodot geschrieben habe, 3) einen Ephesier, dessen Theophanes in der Schrift über Malerei gedenke. Dazu kommt 4) ein Samier, den Plinius (35, 146) mit Stadieus als Schüler des uns unbekannten Nikosthenes unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Künstlern anführt. War dieser Stadieus der athenische Bildhauer, der Lehrer des Polykles, so gehören er und seine Mitschüler etwa an das Ende der makedonischen Epoche, gegen Ol. 150. Der erste Theodoros dagegen kann als von Polemon erwähnt spätestens im Beginne derselben gelebt haben. Der Ephesier ist unbekannt. Was den Athener anlangt, so wissen wir wenigstens etwas über Menodot, sofern nemlich der Menodot, welcher von ihm berichtet, derselbe Samier ist, welcher über die Merkwürdigkeiten von Samos und über die des Tempels der samischen Hera schrieb, wobei natürlich der Kunstwerke gedacht sein musste. Dies führt auf die Vermuthung, dass der Athener Theodoros, sofern er etwa in Samos arbeitete oder vielleicht dorthin übergesiedelt war, mit dem von Plinius erwähnten Samier identisch sein könne.

286 Apaturios

aus Alabanda in Karien malte eine Scene für ein kleines Theater zu Tralles. Er brachte dabei Figuren statt der Säulen, Kentauren, welche das Gebälk trugen, Kuppeln, Dächer, Löwenköpfe als Wasserabflüsse u. a. an; und setzte darauf nichts destoweniger noch ein ganzes Geschoss von allerlei Bauten. Wegen der eleganten Ausführung fing sein Werk an Beifall zu finden, bis ein Bürger Likymnios (so liest Sillig cat. art. p. 58 statt Licinius) darauf aufmerksam machte, wie die Alabandeer zum Gespött geworden, weil sie auf dem Forum Statuen von Athleten, in den Gymnasien von Rednern aufgestellt hätten; so möchten die Bewohner von Tralles sich vorsehen, dass sie nicht wegen des Unpassenden in der Anlage der Scene den Alabandeern und Abderiten an die Seite gestellt würden. Auf diese Bemerkung hin änderte Apaturios sein Werk. Vitruv, welcher diese Erzählung (VII, 5) mittheilt, benutzt sie, um auf ähnliche Geschmacklosigkeiten seiner Zeit hinzuweisen; und da er sich des Ausrufes bedient: Utinam dii immortales fecissent, ut Licymnius revivisceret, so kann Apaturios nicht wohl später als in der vorliegenden Periode gelebt haben.

Aristobulos,

„Syrus", also ein Syrier (wie es auch einen König der Juden Aristobulos gab), vielleicht unter den Seleuciden, wird von Plinius 35, 146 unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern angeführt.

Maler in Rhodos.

Obwohl die Malerei in Rhodos durch Protogenes zu hoher Blüthe gelangt war, so kennen wir doch keinen Maler, welcher ausdrücklich Rhodier genannt wird. Dagegen finden wir unter den rhodischen Bildhauern eine ganze Reihe,

deren Namen unter den Bildhauern wiederkehren. Da es nun nicht selten ist, dass ein Künstler in beiden Zweigen thätig war, wie wir dies z. B. von dem berühmtesten Vertreter der rhodischen Kunst, von Protogenes wissen, so dürfen wir wohl jene Maler ohne Weiteres mit den Bildhauern identificiren, um so mehr, als sich eine Gleichheit der Auffassung in den Erzeugnissen beider Kunstgattungen ohne Schwierigkeit nachweisen lässt.

Drei dieser Maler führt Plinius unter denen an, welche im Range sich an die ausgezeichnetsten anschliessen (primis proximi): 287

Philiskos

malte die Werkstätte eines Malers, worin ein Knabe Feuer anbläst: Plin. 35, 143; vgl. Th. I, S. 328.

Simos

malte einen ruhenden Jüngling, eine Walkerwerkstätte, einen, der die Quinquatrus (ein fünftägiges Minervenfest) feierte; endlich eine vorzügliche Nemesis: Plin. 35, 143; vgl. Th. I, S. 327.

Tauriskos

malte einen Diskoswerfer, Klytaemnestra, einen Panisken, Eteokles, der die Herrschaft wieder zu erlangen trachtet, und Kapaneus: Plin. 35, 144; vgl. Th. I, S. 330.

Unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern erscheint:

Mnasitimos,

Sohn und Schüler des Aristonidas; wonach auch der letztere für einen Maler zu halten sein wird. Sein Name stand auch wirklich früher in demselben Verzeichnisse bei Plinius, hat aber nach den besseren Handschriften dem eines unbekannten Aristokydes weichen müssen: Plin. 35, 146; vgl. Th. I, S. 324.

Ophelion

ist bekannt aus zwei spielenden, nemlich vor- und rückwärts lesbaren Epigrammen des Nikodemos von Heraklea: Anall. II, 382, n. 2—3. Das erste bezieht sich auf ein Bild des bocksfüssigen Pan; das zweite auf eine Darstellung der Aërope, der Gemahlin des Atreus. Ueber die Auffassung des Gegenstandes lässt sich kaum eine Vermuthung aufstellen: der Dichter spricht von der Gestalt der Aërope in Thränen, den Ueberresten des unseligen Mahles und der Strafe oder Pein (ποινήν), welche rein durch den Ausdruck, aber auch z. B. durch eine furienartige Gestalt dargestellt sein konnte (vgl. z. B. die im Bull. dell' Inst. 1851, p. 25 u. 42 beschriebene Vase). Ueber Zeit und Familie des Künstlers s. Th. I, S. 325.

Maler in Aegypten. 288

Von griechischen Künstlern in Aegypten haben wir in der vorigen Periode Antiphilos, Timon und seine Tochter Helena kennen gelernt. An sie reihen wir jetzt an:

Galaton.

Er malte den Homer, wie er sich übergiebt, und die andern Dichter, wie sie zu sich nehmen, was er von sich gegeben: Aelian V. H. XIII, 22; Schol. Lucian. Contempl. c. 8. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet Meyer (Kunstgesch. II, S. 193), dass dieses Bild in die Zeit des Ptolemaeos Philopator gehöre. Aelian erwähnt nemlich zugleich mit dem Bilde den Tempel, welchen dieser dem Homer

errichtet hatte. In demselben stand die Statue des Dichters und um ihn herum die Städte, welche sich die Ehre seiner Geburt zuschrieben, so dass sich das Bild fast wie eine Parodie auf diese göttliche Verehrung ausnimmt.

Euanthes.

Achilles Tatius (III, 6 sqq.) beschreibt zwei zu einander gehörige Gemälde: Andromeda und Prometheus darstellend, als im Tempel des Zeus Kasios zu Pelusion befindlich. Da in der ganzen ausführlichen Beschreibung nichts auf eine poetische Fiction hindeutet, so sehe ich nicht ein, weshalb man den von Achilles überlieferten Künstlernamen Euanthes für erdichtet hat halten wollen, in welcher Ansicht mir bereits Welcker (zu Philostrat. p. LXIII) vorangegangen ist. Ich halte vielmehr Euanthes wegen des Ortes, an welchem sich seine Werke befanden, für einen Maler der alexandrinischen Epoche. Ueber seine künstlerische Eigenthümlichkeit lässt sich nach der rhetorischen nur auf den Inhalt der Malereien gerichteten Beschreibung nicht urtheilen. Die Darstellungen selbst sind übrigens in der ganzen Auffassung einfach: Andromeda mit einem langen feinen Gewande bekleidet, ist an den Felsen geschmiedet. Das nach ihr gerichtete Ungeheuer taucht nur mit dem Kopfe aus dem Meere auf, während der übrige Körper durch das Wasser schimmert. Dazwischen erscheint aus der Luft herabsteigend Perseus, nackt bis auf eine Chlamys, beflügelt an den Füssen und mit der Kappe des Hades auf dem Haupte; dazu bewaffnet mit dem Haupt der Medusa, und dem auf der einen Seite mit einer Sichel versehenen Schwerte. 289 Durchaus entsprechend ist das andere Gemälde componirt: Prometheus, ebenfalls an den Felsen geschmiedet, wird vom Adler bedroht, aber schon hat Herakles den Bogen zu seiner Befreiung gespannt.

Polemon

aus Alexandria, wird von Plinius (35, 146) einer flüchtigen Erwähnung gewürdigt.

Demetrios.

Als Ptolemaeos Philometor von seinem Bruder vertrieben nach Rom kam, kehrte er bei einem alexandrinischen Maler ein, wie Valerius Maximus (V, 1, 1) berichtet. Seinen Namen Demetrios erfahren wir aus Diodor (Exc. XXXI, 8, p. 84 ed. Mai), welcher ihn ausserdem als *τοπογράφος* bezeichnet. Man hat diesen Ausdruck theils geradezu verändern, theils verschieden erklären wollen, bis man ziemlich allgemein ihn durch Landschaftsmaler übersetzt hat (vgl. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn, p. 271 sqq.). Noch strenger dem Wortsinne entsprechend würde die Uebersetzung Landkartenmaler sein. Dass es solche geben musste, kann uns nach dem, was Varro (de R. R. I, 2) über eine Karte von Italien bemerkt, nicht zweifelhaft sein, wenn wir auch gern zugeben, dass diese Art von Karten in der ganzen Behandlung sich der Landschaftsmalerei annähern mochte. Gerade für einen Alexandriner aber erscheint die Beschäftigung mit diesem Kunstzweige besonders passend. — Ist demnach dieser Demetrios nicht Maler im engeren Sinne, so werden wir den von Diogenes Laertius V, 83 erwähnten gleichnamigen Künstler nicht mit ihm verwechseln dürfen.

Menippos.

Zwei Maler dieses Namens führt Diogenes Laertius (VI, 101) aus Apollodor an, wohl dem Athener, welcher bis Ol. 156, 4 lebte, so dass also die Künstler sicher vor die römische Zeit fallen.

Im eigentlichen Griechenland richten wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die:

Nachblüthe der sikyonischen Schule.

Aratos, dem Sikyon seine politische Erhebung verdankte, übte auch auf die Kunst einen fördernden Einfluss. Wie er darin nach Plutarch (Arat. c. 12) ein nicht ungebildetes Urtheil besass, so scheint er auch persönlich die Künstler 290 zu sich herangezogen zu haben: die aus seiner Zeit bekannten Maler aus Sikyon erscheinen fast alle in persönlicher Verbindung mit ihm. Zuerst finden wir nochmals einen Künstler desselben Namens, der uns früher von Kleinasien nach Sikyon überführte, nemlich:

Timanthes.

Er malte „recht ausdrucksvoll in der Anordnung" (ἐμφατικῶς τῇ διαθέσει τὴν μάχην ἔχουσαν) die Schlacht des Aratos gegen die Aetoler bei Pellene in Arkadien, welche Ol. 135, 1 geliefert ward: Plut. Arat. 32. Plutarch erwähnt freilich weder das Vaterland noch die Abstammung des Künstlers; doch leitet uns die Verbindung mit Arat auf Sikyon hin. Nehmen wir ferner darauf Rücksicht, dass in den griechischen Familien häufig die Namen, wie auch die Kunst forterbten, so wird man wenigstens die Möglickkeit eines Zusammenhanges mit dem älteren Timanthes nicht ableugnen. Schliesslich darf wohl auch noch die Vermuthung aufgestellt werden, dass der Timanthes, welcher Arat auf seiner Reise nach Aegypten begleitete, kein anderer als der Maler gewesen sei, zumal bei dieser Reise an den Hof eines kunstliebenden Ptolemäers die künstlerischen Interessen als Unterstützung für politische Zwecke keineswegs eine unbedeutende Rolle spielten; vgl. Plut. Arat. 12.

Als einen Freund des Arat haben wir schon früher

Nealkes

erwähnt. Er war es, der das Bild des Tyrannen von Sikyon Aristratos, ein Werk des Melanthios und seiner Schüler, vom völligen Untergange rettete: Plut. Arat. 13; vgl. Preller Polem. fr. p. 47. Ihn für einen Sikyonier zu halten, veranlasst uns eben so, wie bei Timanthes, nur das Freundschaftsverhältniss mit Arat. Durch dessen Vermittelung mag er dann später am Hofe des Ptolemaeos Beschäftigung gefunden haben, worauf der Gegenstand eines seiner Gemälde, einer Schlacht zwischen Aegyptern und Persern auf dem Nil zu deuten scheint. Plinius (35, 142) nennt ihn scharfsinnig und erfindsam, ingeniosus et sollers in arte, und erläutert diesen Ausspruch an dem eben erwähnten Gemälde. Um nemlich zu zeigen, dass das Treffen auf dem Nil geliefert werde, dessen breite Fläche leicht zu einer Verwechselung mit dem Meere hätte Anlass geben können, half er sich 291 damit, dass er „argumento" durch die Auffassung des Gegenstandes deutlich machte, was er „arte" mit den technischen Mitteln der Kunst nicht vermochte. Er malte nemlich einen Esel, der am Ufer sich tränkte und ein Krokodil, welches ihm nachstellte. Hieran lässt sich die Anekdote anreihen, welche Plinius (35, 104) als Seitenstück zu einer ähnlichen von Protogenes erzählt, ohne Nennung des Nealkes aber auch von andern berichtet wird: Valer. Max. VIII, 11, ext. 7; Plut. de fort. p. 99 B. Dio Chrys. Or. 64; Sext. Empir. Pyrrh. Hypoth. I, 28 Bekk., welcher fälschlich Apelles statt Nealkes nennt. Auf einem Bilde nämlich, in

welchem er ein Paar Rosse darstellte, welche ihr Führer zurückhielt und mit dem Munde zu kirren suchte (poppyzonta), wollte ihm der Schaum an den Nüstern trotz aller aufgewendeten Mühe nicht gelingen; da warf im Zorn der Künstler einen Schwamm mit allerlei Farben getränkt auf die verzweifelte Stelle und der Zufall ergänzte, was die Kunst nicht vermocht hatte. — Ein drittes Werk, eine Venus, erwähnt Plinius nur mit einem Worte: 35, 142.

Den Werth des Künstlers können wir nur danach bemessen, dass Plinius ihn in der immer noch sehr ehrenwerthen zweiten Klasse der primis proximi anführt, über welche sich wohl von seinen Zeitgenossen kein einziger erhoben hat, indem die höchste Blüthe überhaupt bereits vorüber war. Doch muss sein Ruhm zu allgemeinerer Geltung gekommen sein, da in der öfter erwähnten Stelle des Fronto (epist. p. 170 Rom.) unter den berühmtesten Namen auch der des Nealkes erscheint, als eines Künstlers, dessen Eigenthümlichkeit es entgegen sei, magnifica, prächtige Darstellungen zu liefern. Auf jeden Fall dürfen wir ihn für den hauptsächlichsten Vertreter dieser Nachblüthe der sikyonischen Schule halten, da er mit der Trefflichkeit seiner eigenen Leistungen noch das bedeutende Verdienst verknüpft, als Lehrer durch mehrere tüchtige Schüler den Fortbestand der Schule gesichert zu haben. Unter diesen finden wir:

Anaxandra,

seine eigene Tochter: Didymus bei Clem. Alex. Strom. IV, p. 523 B Sylb. Sollte nicht vielleicht bei Plinius unter den in dritter Reihe angeführten Malern (35, 146) 292 diese Malerin an die Stelle des unbekannten Anaxander gesetzt werden müssen?

Erigonus,

ursprünglich Farbenreiber des Nealkes, machte bei diesem solche Fortschritte, dass er sogar noch einen berühmten Schüler zurückliess, nemlich:

Pasias,

den Bruder des Bildhauers Aeginetes: Plin. 45, 145. Dieser Künstler, der etwa bis gegen Ol. 150 am Leben sein konnte, ist das jüngste uns bekannte Glied der sikyonischen Schule. — Als Schüler des Nealkes haben wir aber vielleicht noch einen dritten hinzuzufügen; nemlich:

Xenon,

einen der in dritter Reihe von Plinius angeführten Maler: 35, 146. Denn da der als sein Lehrer genannte Neokles gänzlich unbekannt ist, so liegt der Verdacht einer Verwechselung mit Nealkes sehr nahe, um so mehr, da Xenon Sikyonier war.

Nach Sikyon gehört wahrscheinlich auch:

Leontiskos,

nach Plinius (35, 141) ein Maler zweiten Ranges, als dessen Werke eine Harfenspielerin und Aratos als Sieger mit der Trophäe angeführt werden. Das letztere glaubt Harduin auf den Sieg über Aristippos, Tyrannen von Argos, in der 136sten Olympiade (Plut. Arat. 28) beziehen zu dürfen, was freilich nur die Geltung einer Vermuthung haben kann.

Mnasitheos,

als Sikyonier unter den Künstlern dritten Ranges von Plinius (35, 146) genannt, ist vielleicht ebenfalls ein Zeitgenosse des Aratos. Wenigstens wird bei Plutarch (Arat. 7) ein Mann dieses Namens erwähnt, welcher dem Arat bei der Be-

freiung seiner Vaterstadt Beistand leistet und sehr wohl der Maler sein könnte. Als Peloponnesier mag hier

Pytheas

aus Bura in Achaia seinen Platz finden: Steph. Byz. s. v. *Βοῦρα*. Von ihm befand sich zu Pergamos ein Elephant; was jedoch die folgenden Worte des Stephanos bedeuten sollen: ἐλέφας, ἀπὸ τοιχογραφίας . . . ὧν ὡς Φίλων, vermag ich nicht zu entscheiden. Die Erwähnung von Pergamos leitet auf die 293 Zeit der Diadochen.

Die Maler im übrigen Griechenland.

Olbiades

malte zu Athen in der Curie der Fünfhundert den Kallippos, welcher die bei den Thermopylen gegen die Gallier aufgestellten Athener befehligte: Paus. I, 3, 5, vgl. I, 42; X, 20, 5. Die Niederlage der Gallier fällt in das zweite Jahr der 125sten Olympiade: Paus. X, 23, 14.

Stadieus,

der Schüler des Nikosthenes, von Plinius (35, 146) unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Malern angeführt, kann nur insofern hier eine Stelle finden, als er möglicher Weise mit dem gleichnamigen Bildhauer, dem Lehrer des Polykles, identisch ist; vgl. Th. I, 374.

Ueber einen Athener Theodoros vgl. die kleinasiatischen Künstler.

Metrodoros.

„Zur Zeit der Besiegung des Perseus von Makedonien (168 v. Ch. G.) lebte in Athen Metrodoros, Maler und Philosoph zugleich, und in beiden Zweigen des Wissens von grossem Ansehen. Als daher nach der Besiegung des Perseus L. Paulus die Athener bat, dass sie ihm einen recht tüchtigen Philosophen zur Erziehung seiner Kinder, und ebenso einen Maler zur Decorirung seines Triumphes schickten, wählten sie den Metrodor mit der Erklärung, dass sie ihn für den geeignetsten zur Erfüllung beider Wünsche hielten; und dies erkannte auch Paulus an“: Plin. 35, 135. Bei der Mehrseitigkeit seiner Bildung dürfen wir wohl auch den Metrodor, welcher über Architektonik schrieb und von Plinius unter den Quellen des 35sten Buches angeführt wird, für dieselbe Person halten. Schultz (in Jahn's Jahrb. XI, S. 83) meint, dass „der Maler und Philosoph kein anderer sei, als der Metrodor von Stratonikea, dessen Diogenes Laërt. X, 9 gedenkt als eines, der von den Epikureern zu den Akademikern übergetreten sei und sich dem Karneades angeschlossen habe. Diogenes spricht zwar in der genannten Stelle so, als wenn er ihn für einen unmittelbaren Schüler des Epikur und nachher des Karneades hielte, was aber allen Gesetzen der Chronologie 294 widerspricht, indem zwischen dem Tode des Erstern und dem Auftreten des Letztern als Lehrer wenigstens 70 Jahre verflossen sind, und also nur dadurch erklärt werden kann, dass Diogenes den jüngern Metrodor mit dem älteren Epikureer desselben Namens verwechselt hat. Auch Cicero de orat. I, 11, 45 macht einen Metrodor, wahrscheinlich denselben, zu einem Zuhörer des Karneades.“

Heraklides.

„Einen Namen hat auch der Makedonier Heraklides; anfangs malte er Schiffe und zog nach Besiegung des Perseus (168 v. Ch. G.) nach Athen“: Plin. 35, 135.

Später führt ihn Plinius unter den einer flüchtigen Erwähnung würdigen Künstlern nochmals an: § 146. Die Nachlässigkeit des Plinius erklärt sich wahrscheinlich aus der Verschiedenheit der Quellen, welche er benutzte, indem z. B. die erste Erwähnung dadurch veranlasst erscheint, dass unmittelbar vorher ein anderer Künstler aus dem Norden Griechenlands angeführt wird, nemlich:

Athenion

aus Maroneia in Thrakien, ein Schüler des sonst unbekannten Glaukion von Korinth. Von ihm sagt Plinius (35, 134), dass er mit Nikias verglichen und zuweilen diesem sogar vorgezogen werde; er sei düsterer in der Farbe; doch habe diese Düsterheit etwas angenehmes, indem nemlich aus dem Gemälde selbst die grosse Kenntniss hervorleuchte. Wäre er nicht in seiner Jugend gestorben, so würde ihm niemand verglichen werden. Er malte im Tempel zu Eleusis den Phylarchos, zu Athen eine Versammlung: frequentiam quam vocavere syngenicon, ferner Achilles im Jungfrauenkleide verborgen und Odysseus, der ihn ertappt; und auf einer Tafel sechs Figuren, und wodurch er besonders berühmt ward, das Bild eines Reitknechtes mit dem Pferde. Um zuerst vom Texte des Plinius zu sprechen, so glaube ich, dass die sechs Figuren auf einer Tafel die Erklärung zu der vorhergenannten frequentia bilden, sei es, dass die Worte „in una tabula VI signa" an falscher Stelle vom Rande in den Text aufgenommen, oder dass die Erwähnung des Gemäldes des Achilles erst bei Gelegenheit einer zweiten Redaction eingeschoben wurde. — Eine Darstellung der Verkleidung 295 des Achill beschreibt der jüngere Philostratos (1); doch fehlen uns positive Beweise, welche dieses Bild oder auch irgend eines der in Pompeji entdeckten (vgl. Overbeck: heroische Bildw. S. 292) mit dem Originale des Athenion in Verbindung zu setzen erlaubten. — Ueber frequentia, s. oben unter Pamphilos. — Was Phylarchos anlangt, so kennen wir allerdings einen Mythen- und Geschichtsschreiber, welcher nach Vossius (de hist. gr. I, c. 17) noch Ol. 155 am Leben war. Wäre es dieser, welchen Athenion gemalt hatte, so würde er mit Heraklides und Metrodor gleichzeitig sein, neben denen er bei Plinius erscheint. Allein Preller (Dem. u. Pers. S. 376) bemerkt mit Recht, dass Phylarchos eben so wohl einen Obersten der Reiterei bezeichnen könne. Indem er dabei auf den Vergleich des Athenion mit Nikias hinweist, macht er darauf aufmerksam, dass Pausanias (I, 26, 3) einen athenischen Führer Olympiodoros zur Zeit des Kassander erwähnt, welcher sich namentlich in einem Treffen gegen die Makedonier bei Eleusis auszeichnete und deshalb unter anderen durch ein Bild an diesem Orte geehrt wurde. Obwohl die Zeit des Treffens nicht genau angegeben ist, so lässt sich doch daraus, dass Kassander Ol. 121, 1 stirbt und unter Ol. 121, 3 ein Archon Olympiodor angeführt wird, der Schluss ziehen, dass Athenion um Ol. 120, als ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Nikias in der Kunst thätig gewesen sein mag.

Rückblick.

Die Thatsache, dass unsere Nachrichten über die Malerei während der Periode der Diadochen äusserst dürftig sind, wird von vorn herein uns minder auffällig sein, wenn wir uns erinnern, dass wir hinsichtlich der Bildhauerei

denselben Mangel zu beklagen hatten. Dieselben Gründe, welche dort wirkten, haben ihre Geltung auch hier. Sie beruhen darin, dass einer Seits bald nach Alexanders Tode die höchste Blüthe der Kunst bereits vorüber war, anderer Seits die Quellen unserer Nachrichten über die frühere Zeit meist auf die Schriftsteller der Diadochenperiode zurückgehen, welche auf ihre eigenen Zeitgenossen keine Rücksicht nahmen (vgl. Th. I, S. 352). Wir haben diese Umstände wegen der Maler vielleicht weniger zu bedauern, als wegen der Bildhauer. Denn während die Kunst der letzteren noch ein ganz neues Stadium zu durchlaufen hatte, 296 scheint die Malerei nach Alexander die einmal eingeschlagenen Bahnen kaum noch verlassen zu haben. Sie war der Bildhauerei vorangegangen und hatte gerade die Elemente, welche diese noch später in sich aufzunehmen hatte, bereits am Schlusse der vorigen Periode für ihre Zwecke verarbeitet. Die politischen Verhältnisse hatten sich nach diesem Zeitpunkte, wenn auch vielfach äusserlich, doch ihrem inneren Wesen nach nicht geändert; Einzelnherrschaften und Republiken bestehen neben einander; und während die Bildhauerei wegen der materiellen Hülfsmittel, deren sie bedarf, ihre Wohnsitze zu verändern gezwungen ist, lässt sich bei der Malerei kaum ein merklicher Wechsel ihrer geographischen Verbreitung wahrnehmen. Athen freilich tritt auch hier etwas in den Hintergrund; dagegen bewahren für Sikyon die alten begründeten Verhältnisse ihre Bedeutung. In Asien finden wir, wenn auch eben so wenig wie früher eine bestimmte Schule, doch einzelne Künstler; und nur in Rhodos scheint durch die Blüthe der Sculptur auch ein Mittelpunkt für eine ausgebreitetere Uebung der Malerei entstanden zu sein. Was von anderwärts her, von Aegypten, Makedonien, berichtet wird, beschränkt sich auf vereinzelte Notizen.

Ueber die Art der technischen Durchführung wird uns eigentlich nirgends ein Wink gegeben, wohl darum, weil sie durchaus dieselbe wie früher blieb. Dass die Erfindung oder weitere Ausbildung der Mosaik in diese Periode fällt, ist natürlich für die weitere Entwickelung der eigentlichen Malerei zunächst ohne Belang, da dieser neue Kunstzweig zunächst nur rein decorativen Zwecken diente. Auch ob die wissenschaftlichen Studien, welche für die Sculptur um diese Zeit so hohe Bedeutung gewinnen, von Einfluss auf die Malerkunst sind, lässt sich nirgends nachweisen, ja im Hinblick auf eine bestimmte Erscheinung fast bezweifeln. Durch Gründlichkeit der Bildung behauptet nemlich auch jetzt die Schule von Sikyon einen unbestrittenen Vorrang: sie allein z. B. ist es, welche eigentlich historische Aufgaben, Darstellungen von Schlachten, noch mit glücklichem Erfolge zu lösen versteht. Ihre Tüchtigkeit ist indessen offenbar die Wirkung der sicheren Schultradition, nicht das Ergebniss von Studien nach ganz neuen Richtungen hin. Wenn sie nun trotzdem das Uebergewicht über 297 alle andern bewahrte, so beweist dies zunächst freilich nur die Vortrefflichkeit ihrer Grundlagen, zugleich aber auch indirect den Mangel an Ernst und Strenge in den Bestrebungen ihrer Nebenbuhler. Leider sind wir ausser Stande, diese Behauptung noch weiter und im Einzelnen durchzuführen. Denn die Nachrichten über ihre Werke beschränken sich meist auf die blosse Angabe des Inhaltes ihrer Darstellung, ohne auf die Charakteristik der geistigen Auffassung irgendwie einzugehen. Im Allgemeinen scheint sich nur so viel aus ihnen zu ergeben, dass namentlich diejenige Richtung der Kunstübung sich einer besondern

Begünstigung zu erfreuen hatte, als deren Hauptvertreter wir am Ende der vorigen Periode den vielseitigen Antiphilos kennen lernten. Sie suchte die lebendigen, bewegten Aeusserungen des Lebens in den verschiedensten Beziehungen, sei es in seiner rein materiellen Thätigkeit, sei es in geistiger oder affectvoller Erregung zu erfassen. Nach der einen Seite hin führt dies zu reiner Genrebildung, für deren Gedeihen einige Werke rhodischer Künstler, das Maleratelier mit dem Feuer anblasenden Knaben von Philiskos, die Walkerwerkstatt, Quinquatrusfeier [1]) von Simos, Zeugniss ablegen. Auf der anderen Seite erklärt sich daraus das Vorwiegen gewisser Arten von mythologischen Darstellungen. Man wählte Scenen, welche eine lebendige Entfaltung der Handlung zuliessen: die Befreiung der Andromeda oder des Prometheus, Herakles, der vom ötäischen Scheiterhaufen zum Olymp aufsteigt, des Herakles Streit mit Laomedon, Danae von Seeräubern bewundert; mit noch grösserer Vorliebe aber wandte man sich der Bearbeitung solcher Momente zu, die schon an sich bei dem Beschauer die lebhafteste Aufregung, Furcht und Entsetzen, hervorrufen mussten. Gemälde, wie die der Aerope, der Klytaemnestra, des Eteokles, Kapaneus, verdankten ihren Ruf gewiss der Gewalt des ihnen inwohnenden tragischen Pathos. Daneben mochte allerdings auch die entgegengesetzte Kunstrichtung, welche weniger in der Handlung, als in einer vollendeten Durchführung ihr Verdienst suchte, 298 ihre Verehrer finden. Eine Venus, ein Pan, eine Harfenspielerin, ein Mann mit einem oder zwei Rossen, Arat als Sieger mit einer Trophäe führen uns auf den Kreis von Ideen, in welchem früher Apelles und Protogenes sich bewegten. Das Glänzendste jedoch brachte diese Zeit auch nach dem Urtheile der Alten da hervor, wo die Vorzüge der bisher betrachteten verschiedenen Bestrebungen sich zu einer Einheit verschmolzen zeigen. Dies war in den Werken des Timomachos der Fall. Ohne zu den äusserlichen Effecten seine Zuflucht zu nehmen, welche die materielle Behandlung von Schreckenscenen in voller Ausführlichkeit darzubieten vermochte, verstand er es, durch die feinste Durchführung der psychologischen Motivirung, in seinem Aias und der Medea unter der Hülle einer scheinbaren äusseren Ruhe doch die tiefste innerste Erregung zur Anschauung zu bringen und den Beschauer die unwiderruflich nahende tragische Katastrophe ahnen zu lassen; oder in der Gorgo die schönsten Formen mit dem Ausdrucke der Erstarrung des Todes zu erfüllen. Solche Werke zeigen, dass auch in der Malerei die Kraft des Geistes, welche einen Laokoon zu schaffen vermochte, noch nicht erstorben war. Aber Timomachos steht vereinzelt da: seine Erscheinung gleicht dem Lichte, welches vor dem Verlöschen noch einmal einen hellen, aber kurzen Glanz verbreitet, um uns die folgende Dunkelheit nur um so deutlicher empfinden zu lassen.

Anhang.

In der Geschichte der Bildhauer haben wir diejenigen von Plinius angeführten Namen, welche anderwärts keine Stelle finden konnten, am Schlusse der Periode der Diadochen zusammengeordnet. Dieselben Gründe, welche uns

[1]) Dass Beides in einem und demselben Bilde dargestellt war, vermuthet, wie ich nachträglich bemerke, O. Jahn, arch. Zeit. 1854, S. 191.

dort (vgl. Th. I, S. 362 u. 366) zu diesem Verfahren bestimmten, gelten auch hier bei den Malern. Alle Meister ersten Ranges sind bereits früher behandelt worden; von den ihnen zunächst stehenden (primis proximi) ein grosser Theil. Nachzutragen sind:

XXXV, § 138: Aristokleides, „welcher den Tempel des Apollo zu Delphi malte". Was hierüber Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 226) bemerkt, beruht auf Missverständniss eines Fragmentes des Polemon (N. 28 bei Preller).

§ 139. Androbios malte den Skyllos, wie er die Anker der persischen Flotte abschneidet. Ueber diesen Taucher und den Schaden, welchen er der am Felsenufer des Pelion sich aufhaltenden Flotte des Xerxes zufügte, sprechen Herodot VIII, 8, Pausanias X, 19, 1 u. a.; vgl. Jacobs zur Anthologie Th. 8, S. 364. 299

Koinos malte „stemmata", d. i. Geschlechtstafeln; vgl. oben unter Pamphilos.

§ 140. Kleon ward bekannt durch ein Bild des Kadmos.

Kratinos „comoedus Athenis in pompeio pinxit". Später, § 147 führt Plinius Eirene an als die Tochter und Schülerin des Malers Kratinos, welche zu Eleusis „ein Mädchen" gemalt hatte: puellam, nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermuthung Raoul-Rochette's (peint. inéd. p. 222) ungenaue Uebersetzung von *Κόρην*, d. h. also die Proserpina selbst. Doch könnte auch, wie Preller (Dem. u. Pers. S. 377) meint, das Bild einer sogenannten *παῖς ἀφ' ἑστίας* bezeichnet sein, indem solchen Kindern häufig von ihren Aeltern ein Denkmal in Eleusis gestiftet worden sei: vgl. Boeckh C. J. Gr. n. 393, 443 sqq. Auch Clemens Alexandrinus (Strom. IV, p. 523 B ed. Sylb.) spricht von der Malerin Eirene als Tochter des Kratinos, ohne dabei des Komödiendichters oder Schauspielers zu gedenken. Dazu ist es auffallend, dass Plinius sagen sollte, er malte in dem Pompeion, ohne dabei den Gegenstand anzugeben. Ich halte daher mit Raoul-Rochette (peint. inéd. p. 221) das comoedus der besten Handschriften für verderbt aus comoedos, und erkläre das Verderbniss eben daher, dass es einen bekannten Komödiendichter Kratinos gab. Ausserdem erscheinen mir Darstellungen aus der Komödie gerade für ein Gebäude, wie das Pompeion, passend, in welchem die öffentlichen Festzüge ausgerüstet wurden: vgl. Paus. I, 2, 4.

§ 141. Eudoros ist durch ein Scenenbild bekannt; derselbe machte auch Bildsäulen aus Erz.

Habron malte die Amicitia und Concordia und Götterbilder. Später, § 146, nennt Plinius seinen Sohn Nessos unter den weniger bedeutenden Künstlern.

Leon malte die Sappho; vielleicht ist er identisch mit dem gleichnamigen Bildhauer: Th. I, S. 368.

Nearchos (früher Nikaearchos genannt) malte eine Venus zwischen den Grazien und Amoren, so wie Herakles traurig aus Reue über seine Raserei. Von seiner Tochter und Schülerin Aristarete führt Plinius § 147 einen Asklepios an. Was Osann aus Tortellius de orthogr. v. Nicaearchus mittheilt, ist wörtlich aus Plinius abgeschrieben, aber keineswegs aus einer guten Handschrift. 300

§ 143. Oenias malte „syngenicon", wahrscheinlich ein Familienbild, s. oben unter Pamphilos;

Phalerion die Scylla (nicht nothwendig das Meerungeheuer, sondern möglicher Weise die Tochter des Nisos, wie sie in einem der bei Tor Marancio gefundenen Gemälde dargestellt ist: Raoul-Rochette peint. inéd. pl. III; Biondi monum. Amaranz. tav. 4).

Simonides malte den Agatharch und die Mnemosyne.

§ 146. „Nicht unberühmt, aber doch nur im Vorbeigehen zu nennen“ sind:

Aristokydes (an dessen Stelle früher Aristonides stand);

Anaxander (vielleicht aus Versehen für Anaxandra gesetzt, s. o. unter den spätern Sikyoniern);

Dionysodoros aus Kolophon;

Euthymides;

Nessos, s. Habron § 141.

§ 147. „Auch Frauen malten“:

Timarete, die Tochter des Mikon, welcher nach Plinius 35, 59 zur Unterscheidung von dem Zeitgenossen des Polygnot den Beinamen des Jüngern führte (ob etwa der Bildhauer aus Syrakus zur Zeit des zweiten Hieron? vgl. Th. I, S. 351). Von ihr befand sich ein Bild der Artemis zu Ephesos, „antiquissimae picturae“; etwa in streng archaisirendem Styl?

Eirene, s. o. Kratinos § 140.

Kalypso malte einen Greis und den Gaukler Theodoros; so wie den Tänzer Alkisthenes (so nach den besten Handschriften, während früher Alcisthene saltatorem gelesen und danach eine Malerin dieses Namens angenommen wurde).

Aristarete, s. o. Nearchos § 141.

§ 148. „Auch eine gewisse Olympias war Malerin, von der nur erwähnt wird, dass sie einen Schüler Autobulos hatte.“

---

301 Vor die Zeit der römischen Herrschaft gehören wahrscheinlich auch noch folgende nicht näher zu bestimmende Maler:

Timaenetos

malte in dem Gebäude zur Linken der Propyläen einen Ringer: Paus. I, 22, 7.

Phasis

malte den Kynegeiros, welcher bei der Verfolgung der Perser nach der Schlacht bei Marathon beide Hände verlor (vgl. Herod. VI, 114). In dem Bilde, welches ein Epigramm des Cornelius Longinus (Anall. II, 200, n. 2) beschreibt, war er noch mit den Händen dargestellt, wahrscheinlich wie er damit ein persisches Schiff zurückzuhalten suchte.

Anaxenor,

„ein Magneter hatte das Bild eines Sängers gemalt und die Verse aus der Odyssee:

Ἤτοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
τοιοῦδ᾽ οἷος ὅδ᾽ ἐστὶ θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν

darunter geschrieben, wegen Enge des Raums aber den letzten Buchstaben ausgelassen, so dass, wer es las, über das *θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδῇ* lachte; Eustath. ad. Od. IX, 11, p. 1612, 36“: Welcker, Rh. Mus. N. F. VI, S. 389.

Aristomachos.
Von ihm spricht ein Epigramm des Antipater aus Thessalonike (Anall. II, 114, n. 22):

Ἡ τὰ πέδιλα φέρουσα, Μενεκράτις . ἡ δὲ τὸ φᾶρος,
Φημονόη . Πρηξὼ δ'ἡ τὸ κύπελλον ἔχει.
τῆς Παφίης ὁ νεὼς καὶ τὸ βρέτας . ἄνθεμα δ'αὐτῶν
ξυνόν . Στρυμονίου δ'ἔργον Ἀριστομάχου.
αἱ τρεῖς ἀσταὶ ἔσαν καὶ ἑταιρίδες . ἀλλὰ τυχοῦσαι
Κύπριδος εὐκταίης . νῦν ἑνός εἰσι μία.

Sillig glaubt, dass es sich hier um Statuen der drei Hetären handle; einfacher ist vielleicht ein Gemälde zu verstehen, welches sie darstellte mit dem Tempel und Bilde der Aphrodite im Hintergrunde. Uebrigens bietet eine Handschrift statt Aristomachos den Namen des Aristomenes, so dass hier vielleicht an den oben erwähnten tüchtigen, aber wenig berühmten Maler gedacht werden könnte. Dass jener Thasier, dieser Strymonier genannt wird, dürfte unsere Vermuthung 302 nur bestärken, da beides recht wohl von einem und demselben Manne gesagt werden könnte.

Sechster Abschnitt.

Die Maler zur Zeit der römischen Herrschaft.

Nach Plinius Meinung soll die Malerei in Mittelitalien schon in den ältesten Zeiten geblüht haben. Er spricht (35, 17—18) von trefflichen Gemälden, älter als Rom, zu Ardea, Lanuvium, Caere; und wie nach seiner Angabe bei der Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth (Ol. 29) die Plasten Eucheir, Diopos, Eugrammos den Demarat, den Vater des Tarquinius Priscus, nach Italien begleiteten, so soll demselben nach Cornelius Nepos auch ein korinthischer Maler Ekphantos gefolgt sein: Plin. 35, 16. Es ist bereits am Anfange der Geschichte der Maler nachgewiesen worden, wie die chronologischen Angaben des Plinius hier nach meist ungegründeten Voraussetzungen zurechtgelegt sind; weshalb wir ihnen keinen Werth beizulegen vermögen. — Wir wenden uns daher sofort zu der völlig historischen Zeit, wo wir in Rom bald nach der Mitte des dritten Jahrhunderts der Stadt als die ersten namhaften Künstler zwei Griechen finden, Damophilos und Gorgasos, über welche bereits früher gesprochen worden ist; vgl. Th. I, S. 370; Th. II, S. 52. Der nächste Maler der Zeit nach ist dagegen ein ächter Römer:

Fabius Pictor.

„Auch bei den Römern gelangte diese Kunst frühzeitig zu Ehren, indem sogar Mitglieder des berühmten Geschlechts der Fabier von ihr das Cognomen Pictor entlehnten, und der erste dieses Beinamens den Tempel der Salus malte im Jahre der Stadt 450, welche Malerei sich bis zu unserer Zeit erhalten hatte, als der Tempel unter der Regierung des Claudius abbrannte“: Plin. 35, 19. Auf sie bezieht sich ein Fragment des Dionys von Halikarnass (Exc. lib. XVI, 6): „die Wandgemälde sind in der Zeichnung ganz sorgfältig, in der Mischung der 303

Farben ganz angenehm, und haben eine Frische, welche ganz frei ist von aller sogenannten Kleinkrämerei". Als Gegenstand der Darstellung vermuthet Niebuhr die Schlacht des C. Bubulcus gegen die Samniter (röm. Gesch. III, 415). Unmittelbar nach ihm wird:

Pacuvius

von Plinius (35, 19) angeführt, der bekannte tragische Dichter und Schwestersohn des Ennius (lebt 534—624 d. St.), von welchem sich ein Gemälde im Tempel des Hercules am Forum Boarium befand. Nachher, fährt Plinius fort, ward diese Kunst in den Händen edler Römer nicht gefunden, erst aus dem Beginne der Kaiserzeit führt er wieder einige und auch da nur sehr vereinzelte Beispiele an. In ähnlicher Weise klagt auch Cicero (Tusc. I, 2, 4), dass schon dem Fabius das Malen nicht eben zum Lobe angerechnet worden sei, woraus es sich erkläre, dass die Römer so wenig bedeutende Künstler aufzuweisen hätten.

Theodotus.

Spottweise wird von Naevius in der Tunicularia (Festus s. v. penis) ein Maler Theodotus erwähnt, welcher an den Compital-Altären spielende Laren mit einem dicken Pinsel malt. Die Verse lauten nach O. Ribbecks Recension so:

Theodotum
Compiles, [nuper] qui áras Compitálibus
Sedéns in cella círcumtectus tégetibus
Larés ludentes péni pinxit búbulo.

Ungewiss ist, von welcher Herkunft:

M. Plautius,

der Maler des Tempels von Ardea, war; denn das Epigramm seiner Gemälde, welches Plinius 35, 115 mittheilt, hat sich noch immer nicht zu voller Befriedigung herstellen lassen. Nach Sillig lautet es:

Dignis dignu' loco picturis condecoravit
Regina Junoni' supremi coniugi' templum
Plautiu' Marcus Cleoetas Alalia exoriundus,
Quem nunc et post semper ob artem hanc Ardea laudat.

Dagegen conjicirt Lachmann (zu Lucret. Vol. II, p. 216): v. 1. Dignis digna 304 loces . picturis; v. 3. Plautiu' Marcu', cluet qui Asia lata esse oriundus; Bergk (exerc. Plin. II, p. 10): v. 1. Dignis digna luco p.; v. 3. Plautiu' Marcu': cluet Asia lata e. o.

Durch den Zusatz: das Gedicht sei in alten lateinischen Buchstaben geschrieben, scheint Plinius auf ein sehr hohes Alter der Gemälde schliessen zu wollen. Wir dürfen uns jedoch dadurch nicht zu gewagten Folgerungen verleiten lassen. Vielmehr bleibt uns ein anderer, bisher nicht betrachteter Haltpunkt für eine chronologische Bestimmung: die Verse sind Hexameter, und der Hexameter fand erst durch Ennius (515—585 d. St.) in Rom Eingang. Die Gemälde sind also jünger, als der zweite punische Krieg.

Ueber Novius Plautius s. Th. I, S. 371.

Als nun Rom Griechenland selbst bekämpfte und unterjochte, wandten sich, wie wir schon bei den Bildhauern gesehen (Th. I, S. 374 fg.), Künstler

in grösserer Zahl von dort nach Rom. Unter den Malern ist das älteste uns bekannte Beispiel Metrodor, von dem bereits gesprochen worden ist. Reichlich ein halbes Jahrhundert später (etwa 100 v. Ch. G.) finden wir:

Jaia, Sopolis und Dionysios, Serapion.

„Jaia[1]) aus Kyzikos, die ihr Leben lang Jungfrau blieb, malte zur Jugendzeit des M. Varro zu Rom mit dem Pinsel sowohl, als mit dem Cestrum auf Elfenbein vorzüglich Frauenportraits, zu Neapel eine Frau auf einer grossen Tafel; auch ihr eigenes Bild nach dem Spiegel. Keiner hatte eine schnellere Hand in der Malerei; ihre Kunst aber war so gross, dass sie ihre Arbeiten theuerer bezahlt erhielt, als die damals berühmtesten Portraitmaler Sopolis und Dionysios, von deren Gemälden die Pinakotheken voll sind“: Plin. 35, 147. Varro war 638 d. St., 116 v. Ch. G. geboren. Wahrscheinlich bezieht sich auf diesen Dionysios eine andere Stelle des Plinius, in welcher er im Gegensatz zu Serapion erscheint: „Ganz anders verhält es sich mit Serapion, dessen Gemälde, 305 wie Varro sagt, alle Balcone (Maeniana) unter den alten Hallen (sub veteribus, am Forum) bedeckte. Er malte Scenen ganz vortrefflich, konnte dagegen keinen Menschen malen; dagegen malte Dionysios nichts anderes als Menschen, und erhielt daher den Beinamen Anthropographos“: Plin. 35, 113. Der griechische Beiname für einen Künstler, der doch, wie es scheint, zumeist in Rom arbeitete, kann allerdings einigermassen auffallen; und da nach Aristoteles Dionysios, der Zeitgenosse des Polygnot, seine Menschen „ὁμοίους εἴκαζε“, so hat man wohl auf ihn jenen Beinamen beziehen wollen. Allein dieser war keineswegs ein Portraitmaler, und nur auf einen solchen, der wirkliche Menschen abbildet, scheint der Beiname zu zielen, wie z. B. auch ἀνθρωποποιὸς bei Lucian (Philops. 18). Dazu müssen wir den Zusammenhang der Stelle bei Plinius ins Auge fassen: sie ist zwischen die zusammengehörige Erwähnung der Kleinmaler Peiraeikos und Kallikles u. s. w. aus Varro eingeschoben, bildet aber selbst ein zusammengehöriges Ganze. Eben darum aber glaube ich nicht, dass hier Serapion, ein Künstler der römischen Zeit, mit einem Zeitgenossen des Polygnot zusammengestellt werden würde, wogegen es durchaus angemessen erscheint, wenn Varro seine eigenen Zeitgenossen unter dem Gesichtspunkte des Gegensatzes mit einander verbindet. Das Gemälde des Serapion hat offenbar an dem von Plinius angegebenen Orte keine bleibende Aufstellung gefunden, sondern diente nur zur zeitweiligen Verherrlichung einer Festlichkeit oder eines Triumphes, ähnlich denen, von welchen Plinius mehrfach (z. B. 35, 22 u. 52) spricht. — Dass Sopolis noch im Jahre 700 d. St. eine Art Malerschule in Rom hatte, geht aus einem in diesem Jahre geschriebenen Briefe des Cicero hervor, in welchem:

Antiochus Gabinius

„einer von den Malern des Sopolis, Freigelassener und accensus des Gabinius“, erwähnt wird: ad. Att. IV, 16.

Ueber Tlepolemos, den Spürhund des Verres, s. Th. I, S. 424.

Arellius,

„kurz vor Augustus in Rom, würde mit Recht berühmt sein, wenn er nicht

[1]) Für Jaia, was die Bamberger Handschrift statt der früheren Lesart Lala bietet, schlägt Schneidewin (Gött. gel. Anz. 1849, S. 1820) Laia zu lesen vor, wohl mit Recht, da Jaia doch nur als italische Nebenform nachweisbar ist.

durch seine hervorstechende Liederlichkeit seine Kunst beschimpft hätte, indem
306 er stets von Liebe zu irgend einer Frau entbrannt, zwar Göttinnen malte, aber unter dem Bilde seiner Geliebten; so dass man an seinen Bildern seine Dirnen zählen kann": Plin. 35, 119.

Im Beginne der Kaiserzeit finden wir wieder eine Reihe von Malern mit römischen Namen, von denen jedoch nur einer durch eine neue und eigenthümliche Kunstrichtung hervortritt:

Ludius.

„Auch Ludius zur Zeit des Augustus soll nicht um seinen Ruhm betrogen werden, indem er zuerst eine höchst anmuthige Art von Wandmalereien einführte: Villen und Hallen und Gartenanlagen (topiaria opera), Haine, Wälder, Hügel, Wasserbehälter, Gräben, Flüsse, Ufer, wie sie jemand wünschen mochte; dazu mannigfaltige Figuren von Spazierenden und Schiffenden und Leuten, welche ihre Landgüter zu Esel oder zu Wagen besuchen, ferner Fischende, Vogelsteller, Jäger, Leute auf der Weinlese. Unter seinen Werken finden sich z. B. schöne Villen mit sumpfigem Zugange, wo die Männer zuversichtlich die Frauen auf die Schultern genommen haben und nun unter ihrer Last zaghaft schwanken, und vieles Witzige der Art vom feinsten Salze. Er malte auch zuerst im Freien Seestädte vom reizendsten Ansehen und mit äusserst geringem Aufwande": Plin. 35, 116—117. Ueber die Bedeutung seiner Erfindung wird in dem Rückblicke auf diese Periode gesprochen werden.

Turpilius.

„Nach Pacuvius ward die Malerei nicht mehr in den Händen edler Römer gefunden, wenn man nicht etwa den Turpilius, einen römischen Ritter aus der Provinz Venetia in unserer Zeit anführen will, von dem schöne Werke noch heute in Verona vorhanden sind. Er malte mit der linken Hand, was von keinem vorher gemeldet wird": Plin. 35, 20.

Titidius Labeo.

„Mit kleinen Bildchen brüstete sich der vor kurzem in hohem Alter gestorbene Titidius Labeo, der Prätor gewesen war, und das Proconsulat der Provincia Narbonensis verwaltet hatte; aber das gereichte ihm zum Gespött und fast zur Schande": Plin. 35, 20.

307 Q. Pedius.

„Zu bemerken ist ein Rathschluss der ersten Männer im Staate über die Malerei: da Q. Pedius, der Enkel des Q. Pedius, der Consul und Triumphator gewesen und von Caesar als Dictator dem Augustus zum Miterben gegeben war, von Natur stumm war, so beschloss der Redner Messala, aus dessen Familie des Knaben Grossmutter stammte, ihn die Malerei lernen zu lassen, was auch Augustus billigte. Der Knabe hatte bereits grosse Fortschritte in dieser Kunst gemacht, als er starb": Plin. 35, 21.

Amulius.

„Vor kurzem lebte auch Amulius, ein ernster und strenger und zugleich glänzender Maler (gravis ac severus idemque floridus pictor). Von ihm war eine Minerva, welche den Beschauer anblickte, von welcher Seite man sie auch ansah. Wenige Stunden des Tages malte er und auch das mit ernsthafter Würde,

nämlich in der Toga, obwohl auf den Gerüsten stehend. Der Kerker seiner Kunst war das goldene Haus (des Nero), weshalb sich sonst nicht viele Stücke von ihm finden": Plin. 35, 120. Der Name des Künstlers ward früher Fabullus geschrieben. Ferner findet sich nach floridus in den Handschriften noch ein Wort, in der besten umidus, in den schlechtern stufenweise bis zu humilis, humilis rei verderbt. Umidus, d. h. humidus, giebt keinen passenden Sinn. Will man daher das ganze Wort nicht für eine Interpolation halten, was Sillig nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet, so entspricht noch am meisten den Spuren der Handschriften die v. Jan'sche Conjectur: et tumidus, wodurch dem Künstler ein gewisser Schwulst, ein Uebermaass blühenden Styls beigelegt würde, wie z. B. von einigen dem Cicero hinsichtlich der Sprache: Quintil. XII, 10, 12. Freilich brauchte auch dieses Wort nicht ursprünglich von Plinius herzurühren, sondern könnte ein Glossem zur näheren Erklärung von floridus sein. Was seine Minerva anlangt, so ist keineswegs, wie nach Durand Sillig annimmt, an eine schielende Bildung zu denken. Bildnisse, welche der Künstler so auffasst, dass der Dargestellte ihm selbst scharf ins Auge blickt, werden, richtig durchgeführt, stets dieselbe Wirkung üben.

Cornelius Pinus und Attius Priscus.

„Nach dem eben Genannten standen in Ansehen Cornelius Pinus und Attius Priscus, welche den Tempel der Honos und Virtus bei der Wiederherstellung durch Vespasian malten; Priscus nähert sich mehr den Alten": Plin. 35, 120. 308

Hiermit schliesst Plinius, und wir mit ihm, die Reihe der einigermassen bedeutenden römischen Maler. Allerdings wissen wir von einer ganzen Reihe von Kaisern, dass sie sich mit Malerei beschäftigten, so von Nero (Suet. Nero 52; Tacit. ann. XIII, 3; Dio Chrysost. LXXI, p. 381 ed. Reiske), Hadrian (Dio Cass. 69, 3 u. 4; Suidas s. v.; Spartian c. 14; Aur. Vict. epit. c. XIV, 2), Marc Aurel (Capitolin. c. 4), Alexander Severus (Lamprid. c. 27), Elagabal (Lamprid. c. 30; Herodian V, 5), Valentinian (Amm. Marcell. XXX, 9, 4; Aur. Vict. epit. c. XLV). Aber wir werden ihnen deshalb doch nicht einen Platz unter den Künstlern, sondern nur unter den Dilettanten einräumen.

Ausser den eigentlich römischen sind nur noch wenige andere Maler aus der Kaiserzeit bekannt:

Alexandros.

Sein Name: *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ*
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΓΡΑΦΕΝ (so, nicht ἔγραψεν)

findet sich auf einer Umrisszeichnung auf Marmor, welche mit drei andern vollkommen ähnlich behandelten, also wohl ebenfalls von seiner Hand herrührenden, im Jahre 1746 zu Resina entdeckt wurde, und daher nicht jünger als der Ausbruch des Vesuv unter Titus sein kann: C. J. Gr. 5863; Mus. Hercul. I, 1—4. Wie wir aber in der Sculptur durch zahlreiche Beispiele eine Nachblüthe der attischen Kunst in Rom nachzuweisen vermochten, so dürfen wir auch diesen Alexandros zu einem ähnlichen Beweise hinsichtlich der Malerei benutzen, indem die Reinheit und der Adel seines Styls bei der durch die Linearzeichnung

gebotenen höchsten Einfachheit, sich nur durch ein Anlehnen an vortreffliche Muster älterer Zeit erklären.

Dorotheos.

Als die Anadyomene des Apelles gänzlich verdorben war, setzte Nero eine andere von der Hand des Dorotheos an ihre Stelle: Plin. 35, 91. Ob diese eine zu 309 Nero's Zeit gefertigte Copie, oder ein älteres Werk oder ältere Copie war, lässt sich nicht entscheiden.

Diognetos

wird von Capitolinus (c. 4) als Lehrer des Marc Aurel in der Malerei genannt; und in dem von ihm selbst verfassten Leben des Kaisers (I, στ') heisst es, dass Diognet ihn auch in andern Dingen unterwiesen habe: *καὶ ὅσα τοιαῦτα τῆς Ἑλληνικῆς ἀγωγῆς ἐχόμενα*. Wir werden keinen Anstand nehmen, mit Casaubonus den Philosophen und Maler für identisch zu halten, wenn wir uns das verwandte Beispiel des Metrodor vergegenwärtigen.

Eben so war

Hermogenes,

gegen dessen stoische Schriften Tertullian ein Buch geschrieben, auch Maler; cap. 1: pingit illicite. Er lebte also in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts.

Eumelos und Aristodemos.

Aristodemos aus Karien, der Gastfreund des ältern Philostratos, und also etwa zur Zeit des Septimius Severus lebend, schrieb über berühmte Maler, über Städte, in denen die Malerei geblüht, über Könige, welche sie beschützt. Daneben malte er aber auch selbst, und zwar in der Manier des Eumelos: *κατὰ τὴν Εὐμήλου σοφίαν*: Philostr. imagg. prooem. Von diesem Eumelos erwähnt Philostratos (Vit. Sophist. II, 5, p. 570) das Bild einer Helena, welches am Forum in Rom aufgestellt war. Ob er der unmittelbare Lehrer des Aristodemos oder ein älterer Künstler war, vermögen wir nicht anzugeben:

Karterios,

ein Maler zur Zeit des Plotin, also um die Mitte des dritten Jahrhunderts, wird von Porphyrius im Leben des Plotin c. 1 rühmend erwähnt. Er machte das Portrait dieses Philosophen ohne dessen Wissen nach aufmerksamer Beobachtung.

Hilarius,

ein Bithynier, ward unter Valens (364—379) von Barbaren auf dem Lande bei Athen getödtet. Von ihm sagt Eunapius (vit. philos. et soph., vit. Prisci p. 94), er sei bei der Reinheit seiner übrigen Erziehung in der Malerei so gebildet gewesen, dass in seinen Händen Euphranor nicht gestorben zu sein scheine.

310 Lucillus

wird als Maler von Symmachus (unter Valentinian) gepriesen: Ep. II, 2; IX, 47.

Kallikrates.

Theophylactus Simocatta (ep. 6), der im achten Jahrhundert lebte, hat den Namen des Kallikrates als Malers eines Portraits wohl nur für poetische Zwecke fingirt.

Mehrere Maler sind uns nicht sowohl wegen ihrer Kunst bekannt geworden, als wegen einiger Witze und Anekdoten, zu welchen sie Veranlassung gegeben. Dahin gehören drei, welche in Epigrammen des Lucillius, eines Zeitgenossen des Nero, erwähnt werden:

Menestratos

malt Deukalion und Phaethon, von denen der eine würdig ist durch Feuer, der andere durch Wasser vernichtet zu werden: Anall. II, 337, n. 93. Der Ausdruck γράψας und die Vergleichung von Martial V, 53 machen es jedoch zweifelhaft, ob hier von Gemälden und nicht vielmehr von schlechten Tragödien die Rede ist.

Eutychos,

der zwanzig Kinder gezeugt, konnte es nicht einmal in dieser Kunst so weit bringen, dass ihm eins ähnlich gerieth: Anall. II, 337, n. 94.

Rufus

der Maler, und Phaedrus, der Anwalt, wetten, wer schneller und ähnlicher male: γράψει. Während nun Rufus noch die Farben reibt, hat Phaedrus schon einen Scheincontrakt fertig, εἰκονικὴν ἀποχήν: Anall. II, 339, n. 105.

Hierher gehören ferner:

Diodor.

Er stellte ein Portrait des Menodotos aus, das jedem, nur nicht dem Menodot ähnlich war: Anall. II, 191, n. 5 von Leonidas aus Anthedon, der zur Zeit Nero's lebte.

Artemidor,

Martial V, 40: vielleicht ein Schriftsteller, der als Dilettant eine schlechte Minerva gemalt hatte: Pinxisti Venerem, colis Artemidore Minervam,
Et miraris opus displicuisse tuum.

L. Mallius.

311

„Bei L. Mallius, der für den besten Maler in Rom galt, speiste einst Servilius Geminus und bemerkte, als er dessen hässliche Kinder sah: non similiter, Malli, fingis et pingis, worauf dieser: in tenebris enim fingo, luce pingo": Macrob. Sat. II, 2.

Didymus.

Einen Maler dieses Namens hat man in folgenden Versen des Martial (XII, 13) finden wollen: Facundus mihi de libidinosis
Legisti nimium, Sabelle, versus,
Quales nec Didymi sciunt puellae,
Nec molles Elephantidos libelli.

Mir scheint jedoch Didymus ein Dichter oder Schriftsteller zu sein, bei welchem die Mädchen redend eingeführt waren.

Publius.

Martial I, 110 spottet über einen gewissen Publius, der in sein Hündchen förmlich verliebt ist, und dasselbe malt, um sein Andenken auch nach dem Tode zu bewahren. Wahrscheinlich war Publius in der Malerei nur Dilettant.

Kallides,

von Lucian (dial. meretr. 8, 3) beiläufig erwähnt, ist wohl nur ein erdichteter Name.

Als Supplement zu den Malern mögen hier noch die wenigen uns bekannt gewordenen Mosaikarbeiter eine Stelle finden:

Sosos.

„Fussböden, mit Kunst nach Art der Malerei ausgearbeitet, haben ihren Ursprung bei den Griechen, bis die Lithostrota (die Täfelung mit kostbaren Steinen) diese Kunst vertrieben. Am berühmtesten in dieser Art ist Sosos, der zu Pergamos den oekos asarotos, das ungefegte Haus, ausführte, so genannt, weil er die

Speisereste und was sonst ausgekehrt zu werden pflegt, als sei es auf den Fussböden liegen geblieben, mit kleinen, mannigfach gefärbten Würfelchen dargestellt hatte. Bewundernswerth ist daran eine Taube, welche trinkt und das Wasser durch den Schatten des Kopfes dunkler macht; andere sonnen sich und reiben sich an dem
312 Rande des Gefässes" : Plin. 36,184. Die Zeit des Sosos lässt sich allerdings nicht genauer bestimmen; doch werden wir ihn wegen der Erwähnung von Pergamos in die Periode der Attalen setzen dürfen. Sein von Plinius beschriebenes Werk scheint sehr allgemein gefallen zu haben: das lehren Stellen, wie Statius Silv. I, 3, 55:

varias ubi picta per artes
Gaudet humus superare novis asarota figuras;

so wie die zahlreichen Nachahmungen: die bekannten capitolinischen Tauben aus der Villa Hadrians bei Tivoli: Mus. Cap. IV, 69, eine Wiederholung des Fussbodens, in Africa gefunden: Revue arch. Ann. I, n. XII, und eine zweite mit dem Namen des Künstlers:

Heraklitos,

welche auf dem Aventin zu Rom entdeckt, jetzt im Lateran aufbewahrt wird: Bull. dell' Inst. 1833, p. 82. Die Inschrift lautet *ΗΡΑΚΛΙΤΟΣΗΡΓΑΣΑΤΟ*: C. J. Gr. n. 6753.

Dioskurides

aus Samos: *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ* (C. J. Gr. n. 5866 b), ist durch zwei in Pompei gefundene Mosaike von grosser Feinheit bekannt: das eine derselben ist publicirt im Museo borbonico IV, Tav. 34 und zeigt uns drei maskirte weibliche Figuren nebst einem Kinde, welche zum Tambourin, Krotalen und Flöten einen Tanz aufführen. Das andere scheint das Seitenstück zum ersten zu bilden; denn wir finden hier ebenfalls drei maskirte weibliche Gestalten nebst einem Knaben, nur dass die Scene ruhiger gehalten ist, indem die Hauptfiguren sitzend dargestellt sind: Winckelmann Gesch. d. Kunst XII, 1, 11; vgl. Neapels antike Bildwerke S. 428, wo abweichend eine Figur als männlich bezeichnet wird.

Ariston und T. Flavius.

Im Jahre 1823 wurden an der Via Appia bei Rom unter andern Mosaiken auch zwei mit dem Namen der Künstler entdeckt. Das eine mit der Inschrift T. FLAVIVS (fac) (von schlechter Erhaltung) liess nur einen farbig ausgeführten Apollokopf erkennen; das andere mit dem Namen des Aristo: ARISTO FAC zeigte drei Satyrn, welche eine Nymphe verfolgen: P. E. Visconti in den Atti dell' accad. pontif. di archeol. II, pag. 670.

Zweifelhaft ist mir, ob

313 Methyllos und Manicos

hier eine Stelle verdienen. Ihre Namen finden sich in einer Inschrift von Nismes, welche nach der älteren fehlerhaften Abschrift:

ΜΕΘΘΙΛΛΟΣ ΚΑΣ
ΣΙΜΟΤΟΥ.ΙΟΥΣΕΤΟ
ΜΑΝΙΚΟΣ ΚΕΚΟΝΙΑΚΕ

von Raoul-Rochette (peint. ant. inéd. p. 421) so ergänzt und emendirt wird:

ΜΕΘΥΛΛΟΣ ΚΑΤ[*ΕΣΚΕΥ*]
ΑΖΕΤΟ ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟΝ
ΜΑΝΙΚΟΣ ΚΕΚΟΝΙΑΚΕ.

P. Aelius Harpocration, genannt Proclus
wird in einer griechischen Inschrift erwähnt, der zufolge ihm zu Perinth eine Statue errichtet wurde, wegen der Ausschmückung des Tychetempels: C. J. gr. n. 2024: *Ἀγαθῇ [τ]ύχῃ ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος ἐτείμησεν Πό. Αἴλιον Ἁρποκρατίωνα τὸν καὶ Πρόκλον, τὸν τὸ Τύχαιον κατασκευάσαντα. Ἀλεξανδρεῖς οἱ πραγματευόμενοι ἐν Περίνθῳ τὸν ἀνδριάντα ἀνέστησαν τειμῆς χάριν.* Dass es sich um ein Mosaik, ähnlich vielleicht dem im Fortunatempel zu Praeneste, handelt, und dass Proclus selbst der Künstler war, schliesst man aus einer ebenfalls aus Perinth herrührenden Inschrift: C. J. gr. 2025, vgl. Rh. Mus. N. F. II, S. 397:

Πάσαις ἐν πο]λίεσσι τέχνην [ἤσ]κησα πρὸ πάντ[ων
ψηφοδ[έ]τ[η]ς, δώροις Παλλάδος [εὑρ]άμενος,
Υἱα λιπὼν βουλῆς σύνεδρον Πρόκλον ἰσότεχνόν μοι,
ὀγδ[ω]κοντούτης [τοῦδε τάφοιο λαχών.

Mit Unrecht dagegen scheint man:
Fuscus
für einen Mosaikarbeiter gehalten zu haben. Denn wenn es in einer Inschrift von Smyrna (C. J. gr. 3148) heisst: *ὑπέσχετο . . . Κλ. Βάσσος ἀγωνοθέτης Νεμέσεων στρώσειν τὴν βασιλικὴν. Φοῦσκος ἔγρον ποιήσειν μυ ξ.* und darauf noch andere Gaben verzeichnet werden, so liegt kein Grund vor, *ἔργον*, noch dazu ohne Artikel oder demonstratives Pronomen, auf die Ausführung des vorhergenannten Fussbodens zu beziehen.

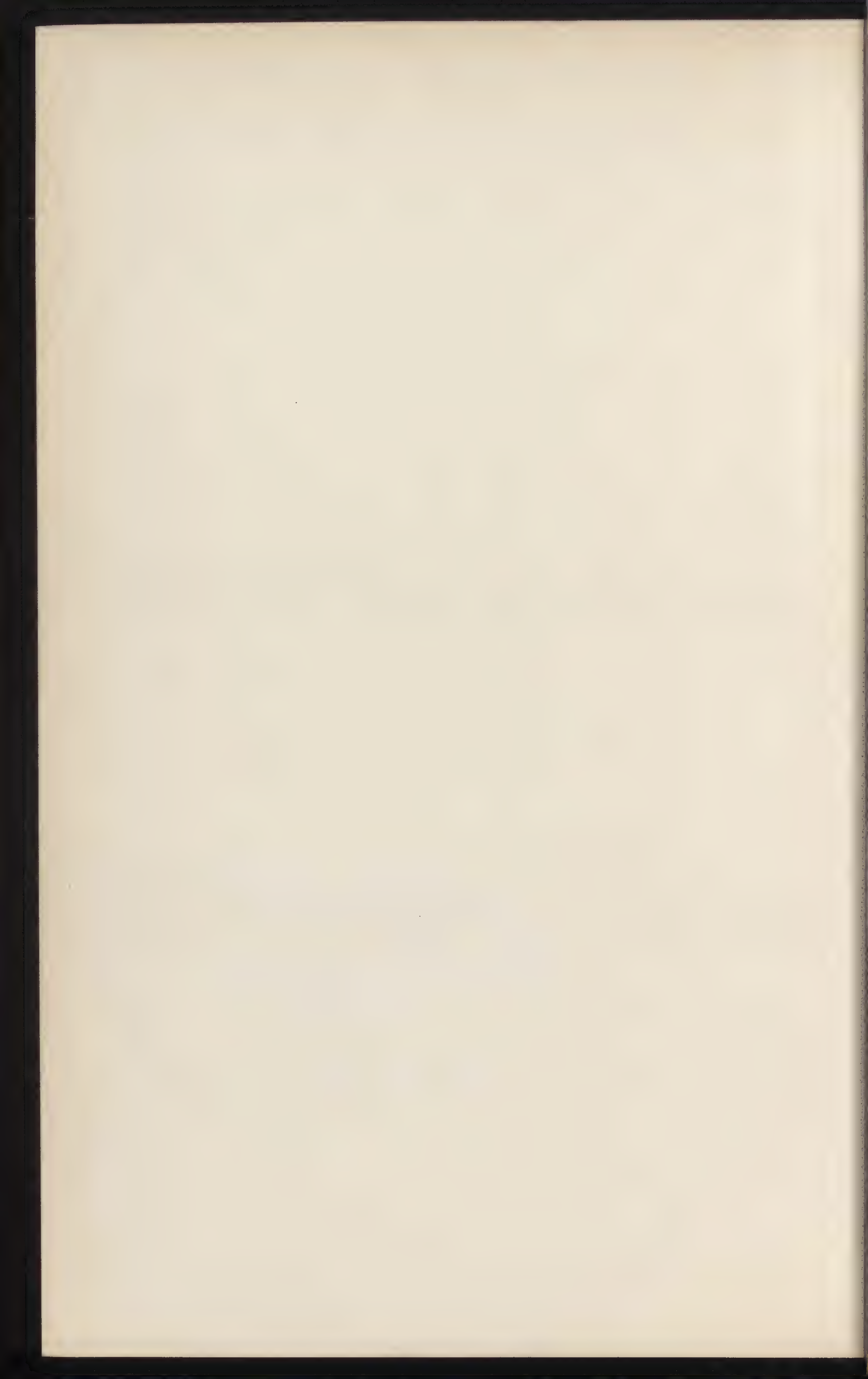
Prostatios wird von Müller (Archäol. § 322, 4) aus Schmidt Antiq. de la Suisse p. 19 als Mosaicist, aber mit einem Fragezeichen angeführt. — Endlich ist von Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 209) auch 314
Antiochus
als Künstler in diesem Fache wegen einer Stelle bei Symmachus (epist. VIII, 41) bezeichnet worden: Nunc elegantia ingenii tui et inventionis subtilitas pretianda est; novum quippe musivi genus et intentatum superioribus reperisti; quod etiam nostra ruditas ornandis cameris tentabit affligere, si vel in tabulis vel in tegulis exemplum de te praemeditati operis sumpserimus. Aber die ganze Art, wie Symmachus die Erfindung des Antiochus preist und von ihr selbst Gebrauch zu machen wünscht, deutet darauf hin, dass es sich nur um eine neue Art der Anwendung oder Anordnung von Mosaiken handelt, die Antiochus, ohne selbst Künstler zu sein, erdacht hatte.

Rückblick.

Es wird keiner Rechtfertigung bedürfen, wenn wir diesmal darauf verzichten, nach den kümmerlichen uns erhaltenen Nachrichten über die einzelnen Künstler auch nur die Grundlinien einer Entwickelungsgeschichte der Malerei zur Zeit der römischen Herrschaft zu entwerfen. Kein einziges Werk, kein einziger Künstler von hervorragender Bedeutung wird angeführt, der unsere Aufmerksamkeit etwas länger zu fesseln vermöchte. Die Klagen über den frühen Verfall der Malerei, welche z. B. bei Plinius und Petronius laut werden, können daher von dieser Seite nur ihre Bestätigung erhalten. Die Beurtheilung, welche die wenigen römischen Maler bei ihren Landsleuten fanden, zeigt zur Genüge,

einen wie niedrigen Begriff diese von der Würde des Künstlers hegten, und lässt uns von vorn herein annehmen, dass es mit der Würde der Kunst selbst kaum anders sein konnte. Man suchte alte, berühmte Werke, schätzte sie aber meistens gewiss noch mehr wegen ihrer Kostbarkeit, als wegen ihres inneren Werthes; was von neuen Werken begehrt wurde, hatte nur den Zweck, als Gegenstand des Luxus zum Schmuck und zur Zierde zu dienen. Das zeigt sich uns recht deutlich, wenn wir die einzige Erscheinung, welche als neu auf dem Gebiete der Malerei angeführt wird, die Erfindung des Ludius, in's Auge fassen. 315 Man hat diesen Künstler wohl Erfinder der Landschaftsmalerei genannt; allein wenn dies richtig sein soll, werden wir uns wohl hüten müssen, diese Bezeichnung nach unseren heutigen Begriffen zu verstehen. Die neuere Zeit hat die Landschaftsmalerei in einem Sinne ausgebildet, durch welchen diese wohl berechtigt ist, eine höhere Geltung für sich in Anspruch zu nehmen. Sie schliesst die gemalte Landschaft zu der Einheit eines wirklichen Kunstwerkes zusammen, indem sie eine bestimmte poetische Idee, eine eigenthümliche Stimmung der Natur oder den individuellen Charakter einer Gegend zur Anschauung bringt und das Walten eines höheren Geistes auch in der leblosen Natur uns ahnen lässt. Es ist hier nicht der Ort, auf die Frage einzugehen, warum den Alten die eigentliche Landschaftsmalerei fremd geblieben ist. Aber bei Ludius handelt es sich um blosse Prospectmalerei, welche nichts mehr als eine Erweiterung und neue Anwendung der Scenographie ist; es sollen grössere architektonische Räume in anmuthiger Weise geschmückt werden, und zwar, wie Plinius selbst schliesslich angiebt, mit möglichst geringem Kostenaufwande. Dazu eignen sich die leicht behandelten, hin und wieder durch eine Figur oder eine Gruppe belebten Prospecte weit mehr, als figurenreiche Bilder. Wenn es dabei auf einen tieferen Sinn durchaus nicht weiter abgesehen war, so möchten freilich, zwar nicht immer, aber doch häufig die gleichzeitigen Producte der höheren Gattungen der Malerei in dieser Hinsicht wenig voraus haben; wenigstens lehrt uns dies ein grosser Theil der herculanensischen und pompeianischen Wandgemälde, in denen selbst solche mythologische Scenen, welche einer höheren Auffassung sehr wohl fähig erscheinen, nicht etwas wegen dieses ihres poetischen Gehaltes, sondern offenbar nur wegen eines gefälligen und anmuthigen künstlerischen Motives zur Darstellung gewählt sind. Dagegen hat freilich ein anderer Theil dieser Malereien für uns dadurch einen unschätzbaren Werth, dass sie trotz ihrer decorativen Behandlung als Nachbildungen älterer Werke unsere Kenntniss der früheren Zustände der Kunst vielfältig erweitern. Eine genauere Untersuchung und namentlich die Ausscheidung des eigenthümlich Römischen mag allerdings auch über die Zustände der Kunst in dieser späteren Zeit uns noch manche Aufschlüsse 316 zu geben im Stande sein; doch wird sich auch hier der Mangel schriftlicher Quellen vielfach bemerklich machen. Wie dem aber auch sei: über den Ausbruch des Vesuv hinaus, der durch eine wunderbare Fügung des Schicksals jene Schätze der Nachwelt erhielt, und zugleich demjenigen, welchem wir die reichste Fülle schriftlicher Aufzeichnungen verdanken, dem Plinius, das Leben kostete, wird sich schwerlich die Geschichte der alten Malerei je im Zusammenhange verfolgen lassen.

Die Architekten.



Einleitung.

Der Architekt ist als Künstler keineswegs geringer zu achten als der Bildhauer oder Maler. Seinem Werke gegenüber nimmt er jedoch in vielen Beziehungen eine wesentlich verschiedene Stellung ein. Auch der vollendetste Bau verfolgt nicht die künstlerische Schönheit als einzigen Zweck: vielmehr muss die Erfüllung eines bestimmten praktischen Bedürfnisses vorgesehen sein, noch ehe die Forderungen der Kunst sich geltend machen dürfen. So weit aber der Architekt nur diesem ersten Zwecke genügt, ist er nur Handwerker oder nach unserem Sprachgebrauche Techniker, und er darf dies zu sein auch dann nie aufhören, wenn er wirklich Künstler wird. Trotz dieses engen Verhältnisses zum Handwerk ist er aber weit weniger praktisch ausführender, als bloss entwerfender Künstler: der Bau ist weit weniger das Werk seiner Hand, als die Statue und das Gemälde, und das persönliche Verhältniss des Urhebers ist daher bei jenem in gewisser Beziehung ein entfernteres, als bei diesem. Hierzu gesellt sich nun aber ferner die wesentlichste Verschiedenheit der Formen, in welchen allein die Architektur ihre Ideen zur Darstellung zu bringen vermag. Denn während der Bildhauer und Maler die belebte Welt in ihrer unendlichen Vielgestaltigkeit sich zum Vorwurf nimmt, hat der Architekt nicht die Geschöpfe der Wirklichkeit nachzubilden, sondern auf die durch statische und mechanische Gesetze bedingten Glieder des Baues eine deren Wesenheit entsprechende analoge Form der organischen Aussenwelt zu übertragen. In dem Verhältnisse aber, als diese Formen nicht etwas Zufälliges und Willkürliches, sondern Nothwendiges sind, wird auch die Individualität des Architekten seinem Werke gegen- 320 über weit mehr zurücktreten, als die des Malers und Bildhauers, welche aus der Beobachtung und Auffassung jedes einzelnen Zuges der Wirklichkeit hervorleuchten darf. Diese flüchtigen Bemerkungen sollen natürlich das Verhältniss der verschiedenen Künstler zu einander keineswegs erschöpfend darlegen; doch werden sie immer genügen, um uns in dem besonderen Charakter der Ueberlieferungen über die einen und die andern nicht mehr ein blosses Spiel des Zufalls erkennen zu lassen, welcher gerade bei den Architekten minder günstig uns eine grössere Fülle von Nachrichten vorenthalten habe. Ihre Bestätigung findet diese Ansicht schon darin, dass es keineswegs der Mangel berühmter Namen ist, welcher uns Verlegenheit bereitet: gerade die Urheber der berühmtesten Bauwerke sind uns meistens dem Namen nach bekannt: und die noch erhaltenen Ruinen bieten häufig sogar die Möglichkeit einer weit unmittelbareren Anschauung ihrer Wirksamkeit, als dies bei den Malern und Bildhauern

der Fall ist, von denen oft nur Copien auf uns gekommen sind. Was uns fehlt, das sind die Nachrichten über die Individualität, die künstlerische Eigenthümlichkeit dieser Meister, sowohl für sich betrachtet, als in ihrem Verhältniss zu Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern; und dieses Fehlen ist ein so durchgängiges und allgemeines, dass es seine vollständige Erklärung erst durch das Zusammentreffen äusserer Umstände und der oben angedeuteten inneren Verhältnisse zu finden vermag. Diese letzteren aber haben ihre Wirkung noch bis auf den heutigen Tag nicht verloren: die neuere Wissenschaft hat in ihren Forschungen über alte Architektur ihr Augenmerk vorzugsweise und fast ausschliesslich dem systematischen Theile zugewendet. Sie hat nach den Gesetzen und Principien der verschiedenen Bauordnungen geforscht, unbekümmert um die Persönlichkeiten, welche dieselben zuerst festgestellt haben. Wenn nun aber die Untersuchung des historischen Entwickelungsganges die nothwendige Ergänzung hierzu bildet, so wird doch auch diese zuvörderst wieder von den Monumenten selbst auszugehen haben; und erst zuletzt, wenn die sachliche Ergründung zu einer gewissen Reife gediehen ist, wird es sich als Schluss-321 aufgabe herausstellen, in den einzelnen Werken auch das Walten der einzelnen Individualität nachzuweisen und nachdrücklicher hervorzuheben.

Die Aufgabe, welche wir uns hinsichtlich der Architekten hier zu stellen haben, ist demnach eine wesentlich andere als diejenige, welche wir bei den Bildhauern und Malern verfolgt haben: sie kann ihrer Natur nach nur vorbereitender Art sein, und beruht also zunächst darin, das Material zu sammeln und kritisch zu sichten. Bei diesem Beginnen ist es freilich nicht immer leicht, hinsichtlich des Aufzunehmenden eine bestimmte Grenze zu ziehen und dieselbe überall consequent einzuhalten. Die Nachricht über das Werk hat, streng genommen, allerdings auch eine Beziehung zu dem Urheber desselben. Allein häufig ist dieselbe durchaus indirecter Natur; und die Nachricht selbst hat zunächst nur Werth für die monumentale Forschung. Es muss daher im Allgemeinen an dem Grundsatz festgehalten werden, nur dasjenige der Betrachtung zu unterwerfen, was über die Persönlichkeit des Urhebers irgendwie ein näheres Licht zu verbreiten geeignet scheint. Die Anordnung dessen, was auf diesem Wege für einen Jeden gewonnen wird, kann aus praktischen Gründen nur eine äusserliche sein, nemlich die eines alphabetischen Verzeichnisses. Denn die Untersuchung muss sich überall noch zu sehr in Einzelnheiten zersplittern, als dass die historischen Resultate allgemeinerer Art, welche sich allerdings auch hierbei schon zuweilen ergeben, die Masse des Stoffes in der Weise zu durchdringen und zu beleben vermöchten, um als leitendes Prinzip für die Anordnung in den Vordergrund zu treten. Sollen sie überhaupt nicht unter der Masse des Details verschwinden, so müssen sie auch in der äussern Darstellung davon getrennt werden. Freilich kann dies nur in durchaus anspruchsloser Weise geschehen, indem sie einzig nach allgemeineren Grundsätzen übersichtlich geordnet werden, zunächst ohne Rücksicht darauf, ob sich eine solche Zusammenstellung später nach allen Seiten hin bewähren wird. Ohne Nutzen wird aber auch die Verfolgung eines in dieser Weise beschränkten Zieles nicht sein, indem die weitere monumentale Forschung um so mehr an Zuverlässigkeit gewinnen muss, je vielfältiger ihr Gelegenheit geboten wird, ihre eigenen Ergebnisse an That-

sachen zu prüfen, welche auf einem von dem ihrigen verschiedenen Wege gefunden sind. 322

Wir lassen die historische Uebersicht dem alphabetischen Verzeichnisse vorangehen. Ihr Inhalt stellt sich uns dadurch als eine Reihe von Sätzen dar, welche sodann durch die folgenden einzelnen Erörterungen ihre weitere Begründung finden.

Historischer Ueberblick.

Die Neigung der Griechen zur Sagenbildung verleugnet sich auch auf dem Gebiete der Architektur nicht, sondern sucht den Mangel historischer Ueberlieferung in den ältesten Zeiten auf verschiedenen Wegen zu ergänzen. Man wünscht überall einen bestimmten Anfang jedes Dinges zu kennen, und so entstehen die Angaben über Erfindungen und Erfinder, von denen uns z. B. Plinius (VII, c. 57) eine reiche Auswahl darbietet: „Ziegeleien und Hausbau führten zuerst zwei Brüder, Euryalos und Hyperbios, zu Athen ein; früher dienten Höhlen statt der Häuser. Gellius nimmt Toxius, des Caelus Sohn, als Erfinder des Hausbaues aus Lehm an, nach dem Vorbilde der Schwalbennester (§ 194). . . Dachziegel erfand Kinyras, des Agriopas Sohn. . . Thrason die Mauern, die Thürme nach Aristoteles die Kyklopen, nach Theophrast die Tirynthier (§ 195). . .“ Was zur Zimmerwerkstatt gehört, wird (§ 198) dem Dädalos als Erfinder beigelegt. Im Ganzen haben diese Angaben selbst für die mythologische Forschung nur geringen Werth, indem sie, wenigstens in solcher Zusammenstellung wie bei Plinius, einer ziemlich späten theoretisirenden Zeit angehören: jene Listen von Erfindern gehen schwerlich über den Beginn der alexandrinischen Epoche zurück. Vielfach — und das ist noch der günstigste Fall — sind sie einfach aus einer andern älteren Klasse mythologischer Ueberlieferungen abgezogen: solchen, welche sich an einzelne wirklich vorhandene Werke anknüpften. Die Mauern von Tirynth sind schon bei Homer berühmt; als kyklopisch werden die ältesten polygonen Mauerbauten vielfach bezeichnet; die Namen des Agrolas und Hyperbios setzt Pausanias (I, 28, 3) mit dem Bau eines Theils der Mauern der Akropolis von Athen in Verbindung u. s. w. Diesem Kreise von Sagen gehören denn auch manche andere Erzählungen an, wie die von den Thesaurenbauten des Trophonios und Agamedes. Allein wenn auch hier in der Erwähnung jenes kunstreich eingefügten, aber beweglichen Steines ein eigentlich architektonisches Moment schon bestimmter hervortritt, so ist doch die ganze Gestaltung dieser Persönlichkeiten durchaus allgemein mythologischer Art (vgl. Preller Myth. II, 346). Etwas anders verhält es sich mit den Sagen über Dädalos, dem ja auch architektonische Werke beigelegt werden (s. Th. I, S. 15). Hier waltet mehr das Streben, staunenswerthe Werke sehr alter Zeit zu irgend einer Persönlichkeit in bestimmte Beziehung zu setzen, und hierzu eignete sich keine mehr, als die des Mannes, welcher von der Sage an die Spitze der Kunstgeschichte als der Kunstreiche überhaupt gestellt war. Doch hat sie ihn als Architekten weit weniger individualisirt, denn als Bildhauer; und bestimmte architektonische Kunstformen werden auf ihn keineswegs zurückgeführt. Ueber- 323

haupt kommt in allen diesen Erzählungen von Erfindungen und bestimmten Werken die ästhetische Seite der Architektur noch nirgends in Betracht, sondern es handelt sich zunächst nur um constructive Fortschritte. Ist aber dadurch ihr Werth für die Geschichte der Architektur schon an sich ein bedingter, so wird er es noch mehr dadurch, dass selbst die Sage hier nirgends danach gestrebt hat, uns eine bestimmte Entwickelung vor Augen zu stellen; ja noch mehr, sie bietet uns nirgends eine Vermittelung zwischen der mythischen Zeit und der Zeit historischer Kunde. Aus dieser Uebergangsperiode stammen allerdings mancherlei Nachrichten, namentlich über Tempelgründungen: allein nicht die Architekten, sondern die Gründer werden uns genannt. Bei diesen Bauten, welchen ein Streben nach Ausbildung künstlerischer Formen noch fern lag, mochte das Verhältniss noch wenig anders sein, als in der homerischen Welt, wo Odysseus mit eigener Hand sein Schlafgemach errichtet, wo überhaupt jeder, so weit es das praktische Bedürfniss erheischte, sein eigener Baumeister war. Auf solche Zustände können unsere Erörterungen, welche die Person des Architekten in den Vordergrund zu stellen haben, begreiflicher Weise nicht eingehen; und wir müssen daher unseren Blick sofort auf die uns historisch be-
324 kannte Epoche richten, von da an, wo an die Stelle poetischer Ueberlieferung die Aufzeichnung bestimmter Thatsachen trat. Es ist dies dieselbe Zeit, welche ich früher (Th. I, S. 41) als einen Wendepunkt im Geistesleben der Griechen überhaupt bezeichnet habe, und in welche daher die Anfänge einer Reihe von Entwickelungen auf den verschiedensten Gebieten des staatlichen, socialen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens fallen.

Um das Jahr 600 v. Chr. G. erscheinen auf den Inseln und an der kleinasiatischen Küste die ersten namhaften Bildhauer; und zugleich zeigt sich auch auf dem Gebiete der Architektur neues Leben; ja, was besonders hervorzuheben ist, jene Bildhauer sind zugleich Architekten und die Leiter staunenswerther Bauten. Rhoekos ist der erste Architekt des Heraeon zu Samos; Theodoros, sein Genosse in der Erfindung des Erzgusses, scheint ihm auch hier zur Seite gestanden zu haben; wenigstens soll er über den Tempel geschrieben haben, und sein Ruhm als Architekt steht auch durch andere Zeugnisse fest. Um von dem lemnischen Labyrinth zu schweigen, welches nach einer nicht hinlänglich zuverlässigen Nachricht ihm nebst Rhoekos und Smilis beigelegt wird, so spricht für die weite Verbreitung seines Ruhmes der Bau der Skias in Sparta. Er war es ferner, der durch seinen Rath die Gründung des ephesischen Tempels in sumpfigem Terrain möglich machte. Noch von einem andern Künstler derselben Zeit, von Bupalos aus Chios, wird uns berichtet, dass er zugleich als Bildhauer und als Architekt zu hohem Ansehen gelangte. Dass indessen diese Verbindung der beiden Künste keine nothwendige war, lehren Chersiphron und sein Sohn Metagenes, welche damals in dem ephesischen Tempel eins der sieben Wunderwerke der alten Welt begründeten, wenn sie es freilich auch nicht zu vollenden vermochten. Solche Bauten, wie der ephesische Tempel und das Heraeon zu Samos, sind allerdings keine Versuche, an welchen der eben erwachende Kunstsinn seine Kräfte zuerst erprobt: sie setzen bereits eine längere Uebung voraus. Dennoch aber bezeichnen sie nicht bloss einen Abschnitt in der Geschichte, sondern einen Anfangspunkt, insofern als

sie die ersten gewaltigen Manifestationen eines zu vollem Bewusstsein durchgedrungenen Kunstgefühls sind. Durch sie hat die Architektur eine feste Regel, einen bestimmten Styl gewonnen; es gilt nun zunächst nicht mehr, neue Formen 325 aufzustellen, sondern auf der Grundlage des Gewonnenen das Einzelne auszubilden oder in neuen Verbindungen anzuwenden. Je bestimmter aber die Grundregel, um so wichtiger ist es, dass sie sicher zu allgemeinerem Gebrauche überliefert werde; und aus diesem Grunde wage ich die Ueberlieferung des Alterthums nicht in Zweifel zu ziehen, welche bereits dem Theodoros, so wie dem Chersiphron und Metagenes Schriften über jene grossen Tempelbauten beilegt.

Ganz anderer Art, als diese letzteren, war ein Werk, welches nicht weniger die Bewunderung des Herodot erregte, und daher sicher der älteren Zeit angehörte, die Wasserleitung auf Samos, von Eupalinos aus Megara ausgeführt, vielleicht unter der Regierung des Polykrates, durch den sich Samos einer hohen Blüthe erfreute. Freilich dürfen wir ein solches Werk nicht nach dem Maassstab unserer heutigen Technik messen, und auch in den späteren Zeiten des Alterthums würde es kaum als etwas so Ausserordentliches hervorgehoben werden, wie von Herodot; so wie wir denn auch in der That bei keinem späteren Schriftsteller irgend eine Erwähnung davon finden. Seinen Ruhm verdient es indessen als das erste in seiner Art. Wenn sich nun hier, wo es sich weniger um künstlerische Schönheit, als um Ueberwindung technischer Schwierigkeiten handelte, der Name des Architekten im Gedächtnisse der nächstfolgenden Geschlechter erhielt, so dürfen wir wohl daran erinnern, wie auch der Erfindungen des Chersiphron und Metagenes, vermöge deren sie die Säulen und das Gebälk aus den Steinbrüchen transportirten und das Gebälk in die richtige Lage brachten, mit besonderem Lobe gedacht wird. Wir erkennen daraus, dass wir es jetzt noch mit einer Zeit zu thun haben, welche es dem Künstler noch nicht gestattet, seine Aufmerksamkeit ausschliesslich der Ausbildung der künstlerischen Form zuzuwenden, sondern ihn zwingt, stets die Ausführbarkeit seiner Pläne ins Auge zu fassen und die ihr entgegenstehenden materiellen oder technischen Hindernisse aus dem Wege zu räumen.

Die Thätigkeit des Theodoros in Sparta, und umgekehrt die des Eupalinos in Samos weist uns auf einen lebhaften Verkehr zwischen der klein- 326 asiatischen Küste und dem eigentlichen Griechenlande auch auf dem Gebiete der Kunst hin. Doch erstreckt sich diese keineswegs so weit, dass etwa die kleinasiatischen Kunstformen sofort in Griechenland Eingang gefunden hätten. Das Heraeon und der ephesiche Tempel waren im ionischen Styl gebaut, die berühmtesten Werke dieser Periode in Griechenland sind dorisch. Am gewaltigsten tritt unter ihnen die Anlage des Zeustempels zu Athen hervor, an welcher vier Architekten, Antistates, Kallaeschros, Antimachides und Porinos thätig waren. Leider ward ihr Werk durch den Sturz der Pisistratiden unterbrochen. Den Zerstörungen der Perserkriege ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, dass wir über andere athenische Bauten der älteren Zeit ohne Nachricht geblieben sind. Wie aber überhaupt die Uebermacht Athens jetzt noch nicht wie später hervortritt, so herrscht sein Einfluss auch noch nicht in der Architektur. Der Bau des Tempels zu Delphi zur Zeit der Pisistratiden ward, obwohl seine Leitung von dem athenischen Geschlechte der Alkmäoniden

übernommen war, einem korinthischen Meister Spintharos übertragen. In Olympia aber ist der Architekt des Zeustempels, der in dieser Periode wenigstens begonnen sein wird, ein einheimischer Künstler, Libon, während später an Tempelbild und Giebelschmuck der attischen Kunst Gelegenheit geboten wird, sich zu verherrlichen.

Ueber andere Bauten, wie das Schatzhaus der Epidamnier zu Olympia, ein Werk des Pyrrhos, Lakrates und Hermon, sind wir zu wenig unterrichtet, als dass wir zu bestimmen vermöchten, welche Bedeutung ihnen in architektonischer Beziehung zukommt. — In Sicilien und Griechenland endlich sind zwar noch gewaltige Bauten aus dieser Zeit theilweise erhalten: über ihre Architekten aber mangeln alle Nachrichten.

Die Thätigkeit der bisher erwähnten Künstler beginnt zum Theil schon gegen die 50ste Olympiade, am regsten ist sie etwa zwischen Ol. 55 und 60; um die 65ste scheint sie erloschen, und von einem neuen Geschlechte, welches sie sofort wieder aufgenommen hätte, schweigt unsere Ueberlieferung. Die Kämpfe mit den Persern, zuerst in Kleinasien, dann in Griechenland, erklären 327 diese Unterbrechung zur Genüge. Mit ihrer siegreichen Beendigung beginnt auch auf dem Gebiete der Architektur eine neue gewaltige Thätigkeit. In Kleinasien ist es zunächst die Vollendung des ephesischen Tempels durch Demetrios und Paeonios, welche hiervon Zeugniss ablegt. Aber auch ein Neubau, das Didymaeon zu Milet, ersteht unter der Leitung desselben Paeonios und des Daphnis, und verräth den Fortschritt der Zeit durch ein Streben nach grösserer Verfeinerung der Form.

In Griechenland hatte sich durch die Perserkriege besonders die Macht Athens gehoben. Zunächst freilich, während der Staatsverwaltung des Themistokles, gilt es, durchaus praktische Zwecke zu befriedigen, nemlich für den Wiederaufbau der Stadt zu sorgen. Schon Kimon aber beginnt die Verschönerung, und unter Perikles überstrahlt Athen durch den Glanz seiner künstlerischen Unternehmungen alle übrigen Staaten Griechenlands in demselben Maasse, wie es auch auf dem Gebiete der Politik die Hegemonie ausübt. Dem Perikles zur Seite steht Phidias als der leitende und lenkende künstlerische Geist, wenn auch als ausführender Künstler nur auf dem Gebiete der Sculptur thätig. Unter den Architekten scheint Iktinos die erste Stelle eingenommen zu haben. Das Parthenon und der Tempel der Demeter zu Eleusis, das sogenannte Telesterion, werden als seine Werke bezeichnet, und auch über die Grenzen Attika's muss sich sein Ruhm verbreitet haben, da Pausanias ihm den Tempel des Apollo Epikurios bei Phigalia beilegt. Den Ruhm der attischen Bauten theilt er zwar mit andern Künstlern: Kallikrates, auch sonst bekannt als der Architekt, welcher den Bau der langen Mauern übernommen hatte, wird als sein Genosse beim Bau des Parthenon genannt; Karpion schrieb über denselben, vielleicht mit Iktinos gemeinschaftlich. Die Ausführung des Telesterion aber wird von Plutarch sogar drei ganz verschiedenen Architekten zugeschrieben, welche sich dabei nach einander ablösten: dem Koroebos, Metagenes und Xenokles. Wir werden dadurch zu der Vermuthung geleitet, dass Iktinos vielleicht weniger praktisch ausführender, als entwerfender Künstler war, wodurch es sich 328 auch erklären lässt, dass der schwerlich vor dem Beginne des peloponnesischen

Krieges vollendete Tempel zu Phigalia doch als sein Werk bezeichnet wird. Ihm zunächst an künstlerischem Ruhme steht Mnesikles; zwar wird ihm nur ein einziges Werk beigelegt, allein dieses eine, die Propyläen, gehört zu den vollendetsten, welche wir kennen. Unbestimmter sind unsere Nachrichten über den Urheber des dritten bedeutenden Bauwerkes auf der Akropolis, des Erechtheum. Archilochos, welcher um geringen Lohn arbeitet, kann als Architekt natürlich nur eine untergeordnete Stellung eingenommen haben. Aber auch hinsichtlich des Philokles, welcher in der Rechnungsablage neben den Magistraten genannt wird, kann es zweifelhaft erscheinen, ob er nicht vielmehr als öffentlicher Beamter zu betrachten ist, denn als eigentlicher Urheber des Planes und Leiter des Baues. Vollendet ward das Erechtheum erst während des peloponnesischen Krieges, durch dessen unglücklichen Ausgang nicht weniger die Macht des Staates als die Blüthe der Kunst für längere Zeit gebrochen wurde.

Blicken wir auf das übrige Griechenland, so mögen die Tempel von Delphi und Olympia erst in dieser Zeit vollendet worden sein: wenigstens erhielten sie jetzt erst ihre letzte Zierde durch Werke der Sculptur. Von bedeutenden Tempelbauten, ausser dem phigalischen, wird sonst nur einer namhaft gemacht, der der argivischen Hera, welcher nach dem Brande Ol. 89, 2 von einem einheimischen Künstler, Eupolemos, ausgeführt ward. Der Tempel der Athene Chalkioikos zu Sparta, das Werk des Gitiades, scheint mehr wegen seines plastischen Schmuckes, als wegen seiner architektonischen Vollendung merkwürdig gewesen zu sein. — Ausserdem mögen hier noch Antiphilos, Pothaeos und Magakles als Erbauer eines Schatzhauses unmittelbar nach den Perserkriegen angeführt werden.

Die stylistischen Grundformen für diese Bauten waren bereits in der früheren Zeit gegeben; und es verdient in dieser Beziehung nur Beachtung, dass jetzt der ionische Styl auch in Attika Eingang findet. Der Fortschritt der Entwickelung zeigt sich zunächst in der feineren Durchbildung der einzelnen Glieder, wovon uns namentlich die athenischen Bauten die glänzendsten Beweise gewähren. Sodann aber offenbart sich die Schöpfungskraft eben dieser attischen Kunst in der Benutzung und Verwendung der bereits bekannten Formen zur Lösung von Aufgaben, welche durch besondere praktische oder religiöse Zwecke oder durch locale Verhältnisse ein Abgehen von den gewöhnlichen Dispositionen nöthig machen. Von dieser Art sind die Propyläen, das Erechtheum, das Telesterion zu Eleusis, also Werke, welche gerade zu den berühmtesten dieser Periode gehören.

329

Aber noch andere Forderungen durchaus neuer Art stellte diese Zeit. In die Periode der Perserkriege fällt die Ausbildung der dramatischen Poesie, und mit ihr geht die Ausbildung des Theaterbaues Hand in Hand. Die Ausschmückung der Scene ist zunächst mehr Aufgabe der Malerei: hier erwirbt sich zuerst Agatharchos Ruhm, und zur Ergründung der hierbei in Betracht kommenden optischen Gesetze wirken, ohne selbst Künstler zu sein, Demokrit und Anaxagoras auf wissenschaftlichem Wege. Doch begegnen wir etwas später auch der Vereinigung des Architekten und Scenenmalers in einer Person, in der des Kleisthenes, Vaters und in seiner Kunst auch Lehrers des Philosophen Menedemos. Hinter der Ausbildung der Scene blieb aber die der

Zuschauerräume keineswegs zurück. Das athenische Theater ward schon vor den Perserkriegen begonnen. Doch ist uns der Architekt dieses, wie der eines spätern in mancher Beziehung analogen Baues, des Odeum, nicht bekannt. Wie aber hier bald, nachdem nur erst die Grundformen allgemein festgestellt waren, auch das Höchste geleistet wurde, das lehrt das Theater (und Odeum) zu Epidauros, ein Werk des Polyklet, von welchem Pausanias bemerkt, dass es in Harmonie und Schönheit unübertroffen in aller spätern Zeit sei. Einen weitern Beweis für die hohe Ausbildung dieser Gattung der Architektur liefert uns ferner das Theater zu Syrakus, welches vor der 90ten Olympiade von Demokopos mit dem Beinamen Myrilla ausgeführt ward. In dieselbe Zeit mag auch das bereits von Hippokrates erwähnte Theater des Epigenes zu Thasos gehören. — An die Theater schliessen wir die Erwähnung der kunstreichen Schranken an, welche Kleoetas zur Zeit des Phidias in dem Hippodrom zu 330 Olympia anlegte und welche später Aristides vervollkommnete, indem es ja auch hier vor allem um bestimmte Gliederung und Eintheilung eines gegebenen Raumes für die Zwecke eines öffentlichen Schauspiels zu thun war.

In den bisher betrachteten Nachrichten handelt es sich überall um die Errichtung einzelner Gebäude. Je mehr sich aber die Städte Griechenlands mit solchen Werken füllten, um so mehr mussten die streng mathematischen Linien derselben in einem gewissen Widerspruche mit der weiteren Umgebung zu stehen scheinen. Wo also diese nicht schon gegeben, sondern erst neu zu schaffen war, da musste die Regelmässigkeit des einzelnen Baues auch für sie maassgebend werden. In noch erhöhetem Maasse war dies bei der Anlage ganz neuer Städte oder Stadttheile der Fall; und hieraus haben wir uns den Einfluss zu erklären, dessen sich die Neuerungen des Hippodamos zu erfreuen hatten. Denn derselbe beschränkt sich nicht etwa auf die eigene Thätigkeit des Mannes, welche in der regelmässigen Anlage des Peiräeus, der Städte Thurium und Rhodos glänzend hervortritt, sondern sein System scheint sich in der Folge fast ohne Ausnahme bei allen ähnlichen Unternehmungen Geltung verschafft zu haben.

Der peloponnesische Krieg bildet zunächst einen äusseren Abschnitt in der Geschichte der Architektur, indem er die materiellen Mittel der Staaten für Zwecke der Kunst zu verwenden zuvörderst nicht gestattet. Aber auch in der inneren Entwickelung bereiten sich mannigfache Veränderungen vor. Dahin rechnen wir das Erscheinen einer neuen Bauordnung, der korinthischen, deren Erfindung eine, wie es scheint, mehr poetische als historische Sage dem Bildhauer Kallimachos beilegt. Das erste sichere Beispiel ihrer Anwendung zeigt der nach Ol. 96 von Skopas erbaute Tempel der Athene Alea zu Tegea, in dessen Innerem über einer ionischen eine korinthische Säulenreihe errichtet war. Wie aber hier ihre Stellung noch eine untergeordnete ist, so scheint sie überhaupt, in der Tempelarchitektur wenigstens, nicht sogleich eine umfassende Geltung erlangt zu haben. Vielmehr kämpfen auch jetzt noch die ionische und die dorische Ordnung um den Vorrang, so jedoch, dass die letztere immer mehr zurückgedrängt wird. Dass der ursprünglich ionisch gebaute ephesische Tempel 331 auch nach dem herostratischen Brande von Deinokrates in diesem Style glänzend erneuert wurde, kann natürlich dabei nicht in Betracht kommen. Dagegen verdient es hervorgehoben zu werden, dass Argelios, welchem die

korinthische Ordnung schon so bekannt ist, dass er darüber schreibt, von Vitruv als ein Künstler angeführt wird, welcher für die Anwendung der ionischen gegenüber der dorischen bei Tempelbauten kämpft und daher das Asklepieion zu Tralles in diesem Style aufführt. Der gleichen Ansicht huldigt Pythios, der Erbauer des Tempels der Athene zu Priene und Architekt des Mausoleum; und endlich Hermogenes: er wählte nicht nur die ionische Ordnung für den Tempel der Artemis zu Magnesia, sondern zu Teos, wo bereits das Material zum Dionysostempel für einen dorischen Bau vorbereitet war, liess er dasselbe gänzlich für einen ionischen umarbeiten. Allerdings weist uns die Thätigkeit der genannten drei Künstler auf Kleinasien hin, wo von jeher der ionische Styl der vorherrschende war. Nichtsdestoweniger aber treten sie zu den frühern dadurch in einen bestimmten Gegensatz, dass sie jenem nach Vitruv's bestimmter Angabe in Folge gewisser theoretischer, durch Abstraction gewonnener Anschauungen den Vorzug geben. Der besondere Styl erscheint also bei ihnen nicht mehr als etwas nothwendig und unbewusst aus der Eigenthümlichkeit des Volkes oder Stammes Hervorgegangenes, wobei der Künstler dieser nur die bestimmte Form der Erscheinung verleiht; vielmehr tritt von hier an und bei der weiteren Entwickelung der Baukunst immer mehr die Individualität des Architekten in den Vordergrund. Das Verdienst der genannten Männer soll hierdurch keineswegs verkleinert werden: die Erfindung des Eustylos und Pseudodipteros namentlich, welche von Vitruv dem Hermogenes beigelegt wird, erscheint sogar durchaus als ein wahrer und naturgemässer Fortschritt auf dem Gebiete der künstlerischen Erfindung; und in der Ausführung gehören ihre Werke noch ganz der Blüthenzeit der Kunst an. Ja selbst ihren theoretischen Bestrebungen können wir ein bestimmtes Verdienst nicht absprechen. Denn indem das urspünglich künstlerische Bewusstsein der früheren Zeit in ihnen noch keineswegs erstorben war, waren gerade sie im Stande, was diese geleistet, nicht etwa bloss als Thatsache (wie es in den älteren mehr beschreibenden architektonischen Schriften der Fall sein mochte), sondern systematisch in Form bestimmter Lehren nach inneren Gründen der Nachwelt zu Nutz und Nachachtung zu überliefern. Der längere Fortbestand der Architektur in achtungswerther Tüchtigkeit ist also wahrscheinlich gerade den genannten Meistern anzurechnen. 332

Dass in dieser Zeit, als deren Mittelpunkt wir die Regierung Alexanders betrachten mögen, noch eine grosse Zahl von Tempeln gebaut wurde, unterliegt keinem Zweifel. Aber die Meister, welche dieselben ausführten, sind uns fast durchgängig unbekannt geblieben, vielleicht deshalb, weil ihnen ein besonderes Verdienst der Erfindung nicht zukommen mochte, sondern sie sich innerhalb der von andern bereits bezeichneten Bahnen bewegten. Erwähnt werden Menesthes, welcher zu Alabanda den Pseudodipteros des Apollo erbaute; und Philon, welcher durch die Anfügung einer Vorhalle an das Telesterion zu Eleusis nicht bloss für die Bequemlichkeit der Eingeweihten sorgte, sondern auch den Glanz des Gebäudes bedeutend vermehrte.

An Ruhm wenigstens gleich steht den Tempelbauten dieser Zeit das Mausoleum zu Halikarnass, freilich wohl eben so sehr wegen seiner plastischen Ausschmückung, als wegen seiner architektonischen Anlage. Ob Skopas, der

Erbauer des tegeatischen Tempels, auch hier nicht bloss als Bildhauer, sondern zugleich als Architekt thätig war, wissen wir nicht. Vitruv nennt als solche Satyros und Pythios, welche auch über den Bau schrieben. Abgesehen von der Wichtigkeit eines solchen Werkes für sich allein müssen wir aber hier besonders darauf hinweisen, wie das Mausoleum das erste Grabmonument ist, welches trotz der griechischen Formen der Ausführung in der Anlage doch weit mehr von der Pracht, wie orientalische Herrscher sie liebten, als von der Einfachheit des griechischen Geschmackes an sich trägt. Die Bedeutung dieser Bemerkung wird einleuchten, wenn wir uns erinnern, wie nur wenige Olympiaden später Alexander nach Besiegung des Orients eine Vermittelung zwischen ihm und dem Griechenthum nach verschiedenen Richtungen hin erstrebt. Unter diesem Gesichtspunkte verdient hier hervorgehoben zu werden, was über den 333 Scheiterhaufen des Hephaestion berichtet wird, mit dessen Errichtung Alexander den kühnsten seiner Architekten, den Deinokrates, beauftragte. Der griechischen Architektur wurde hier eine ihr bisher ganz fremde Aufgabe geboten: es handelte sich um die Aufstellung eines ganz neuen, sehr umfassenden Systems der Decorirung, zu dessen Ausbildung es gerade in dieser Zeit an Gelegenheit nicht fehlte. Hervorragende Belege dafür bieten der Leichenwagen des Alexander von einem nicht bekannten Künstler, sodann, nur unter Modificationen für den besonderen Zweck, das Prachtschiff oder der schwimmende Palast, welchen Archias für den jüngeren Dionysios in Syrakus ausführte; so wie andere ähnliche für einzelne Festlichkeiten errichtete Bauten, welche Athenaeus im fünften Buche beschreibt.

Nicht ohne Einfluss mochte der Anblick orientalischer Pracht auch bei manchen Städteanlagen dieser Zeit sein. Das System der grösseren Regelmässigkeit war zwar schon in der früheren Periode von Hippodamos aufgestellt worden. Blicken wir aber auf Städte, wie Alexandria, welches unter der Leitung des Deinokrates erstand, oder Antiochia, dessen Mauern Xenaeos baute, so gab es hier auch wesentlich neue Forderungen zu befriedigen: vor Allem waren es die Königsburgen, welche hier in den Mittelpunkt des Ganzen traten; und für diese waren die Muster nicht in Griechenland, sondern im Orient zu finden.

Der Ruhm solcher Anlagen blieb indessen gewöhnlich mehr den Königen, welche sie gründeten, als den einzelnen dabei beschäftigten Architekten. So erklärt es sich, wie hier zunächst nur noch wenige Namen wegen einzelner hervorragender Werke nachzutragen sind. Dahin gehört Sostratos, welcher namentlich wegen des Pharos in Alexandria, daneben auch wegen einer Halle in Knidos erwähnt wird, ferner Philon, dessen Arsenal im Piraeus als der letzte grossartige, aus eigenen Mitteln ausgeführte Bau des athenischen Staates erscheint. Weniger dürftig sind unsere Nachrichten über eine andere Classe von Architekten, nemlich über die Militärarchitekten. Sie legen Zeugniss ab sowohl von der Ausbildung der Belagerungskunst als solcher, wie von dem Fortschritte der Mechanik 334 als Wissenschaft, welcher sich in der Erfindung einer Reihe neuer Kriegsmaschinen bekundet. Als Künstler im engeren Sinne vermögen wir jedoch diese und verwandte Klassen von Technikern nicht anzuerkennen, und Männer wie Diognetos, Kallias, Epimachos, Herakleides, Archimedes, Krates

mögen daher hier nur deshalb erwähnt werden, weil in den Schriften der Alten ihnen der Name von Architekten besonders beigelegt wird.

Wir haben gesehen, wie die Architektur am Anfange dieser Periode (um Ol. 100) über den Zustand der vorangehenden Epoche kaum merklich hinausgegangen war und nur ihre Thätigkeit nach den verschiedensten Seiten hin erweiterte. Auf der Stufe, auf welcher wir sie unter den ersten Nachfolgern Alexanders finden, mag sie sich im Allgemeinen auch unter dessen Nachfolgern erhalten haben. Die Pracht der Königshöfe liess es ihr nicht an Gelegenheit fehlen, sich glänzend zu bethätigen. Aber freilich mag dabei oftmals weit mehr das Streben nach Effect, als der bescheidenere, aber edlere, wahre Kunstsinn Nahrung und Befriedigung gefunden haben. Im Gegensatz hierzu erscheint es von Bedeutung, dass gleichzeitig mit den Kämpfen zwischen Rom und Griechenland die griechische Kunst dort einen entschiedenen Einfluss zu gewinnen anfängt. Hier waren die äusseren Verhältnisse wesentlich anderer Natur, und namentlich, so weit es sich um Unternehmungen architektonischer Art handelt, mehr denen der voralexandrinischen Freistaaten, als denen der folgenden Königszeit analog. So sind es denn zunächst Tempelbauten, durch welche Rom seiner wachsenden Macht entsprechend sich zu verschönern beginnt. Aber während auf dem Gebiete der Sculptur und zum Theil auch der Malerei der griechische Einfluss sich nur darin zeigt, dass sich Rom mit griechischen Werken füllt, von römischen Künstlern aber, welche sich an denselben gebildet, fast nirgends die Rede ist, offenbart er sich in der Architektur wesentlich anders: hier lernen die Römer von den Griechen, so dass sie ihren Lehrern bald ebenbürtig zur Seite stehen. Allerdings ist es ein Grieche, Hermodoros von Salamis, welcher zur Zeit des Metellus Macedonicus den Bau der Tempel des Jupiter Stator und des Mars leitet. Aber schon vor dieser Zeit wird von Antiochus Epiphanes zur Vollendung eines der gewaltigsten Tempel des Alterthums, des unter Peisistratos begonnenen Olympieions zu Athen, ein römischer Bürger Cossutius berufen; und später sind es neben dem Griechen Menalippos wiederum zwei Römer, C. und M. Stallius, denen von Ariobarzanes die Wiederherstellung des Odeums in Athen übertragen wird. Ja, das Werk des Römers C. Mutius stellt Vitruv gerade als in architektonischer Beziehung ausgezeichnet hin. Hiermit steht es im Einklang, dass auch die theoretischen Studien über Architektur verhältnissmässig früh in Rom Eingang finden: wahrscheinlich schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts der Stadt schreibt Fufidius das erste Buch über Baukunst. Später folgen ihm darin P. Septimius und M. Terentius Varro, und endlich in der augusteischen Zeit Vitruvius, leider der einzige aus dem Alterthum erhaltene Schriftsteller über Architektur. So vielfachem Tadel sein Werk auch unterworfen sein mag, und so dürftig namentlich die von ihm mitgetheilten historischen Notizen sind, so sind wir doch von nun an ohne seine Hülfe noch weit weniger im Stande, die vereinzelten Notizen über die folgenden Architekten irgendwie zu einem Gesammtbilde zu verarbeiten.

335

Von wem die reichen und umfassenden Bauten des Augustus und seiner nächsten Nachfolger ausgeführt wurden, wird nicht einmal flüchtig erwähnt. Nero fand für seine oft unsinnigen Unternehmungen in Celer und Severus die passenden Werkzeuge; für Domitian scheint Rabirius thätig gewesen zu

sein. — Ausserhalb Roms werden uns einige Architekten durch Inschriften bekannt. C. Postumius Pollio ist in Terracina thätig; sein Freigelassener L. Cocceius Auctus baut den Tempel des Augustus zu Pozzuoli: in dieselbe Zeit gehören die Architekten der Theater zu Herculanum und Pompei, P. Numisius und M. Artorius Primus; so wie wahrscheinlich der Veroneser L. Vitruvius Cerdo und vielleicht auch (Licinius) Dio, der Erbauer des Cerestempels in Capena. Ueberall haben wir es hier mit durchaus römischen Namen zu thun: und insofern können auch diese dürftigen Notizen zur Bestätigung dessen dienen, was wir über die Ausübung der Architektur durch die Römer selbst oben bemerkt haben. Hiermit kann freilich im Wider-336 spruch zu stehen scheinen, dass Cicero in seinen Briefen dreier Architekten gedenkt, welche ihren Namen nach sämmtlich Griechen sind, nemlich Cyrus, sein Freigelassener Chrysipp und Diphilus. Aber sie sind nicht bei öffentlichen Werken beschäftigt, sondern mögen wie für die Familie des Cicero, so für andere vornehme Römer die Anlagen von Villen und ähnlichen Luxusbauten geleitet haben, welche den Römern bis dahin wenig bekannt gewesen waren. Später hatten sie auch hierin die Hülfe der Griechen nicht mehr nöthig: die Architekten des Nero und Domitian sind Römer; und der jüngere Plinius wendet sich wegen einer ländlichen Tempelanlage an Mustius, also ebenfalls an einen Römer.

Nur noch einmal in dieser späteren Zeit tritt in Rom ein Grieche in den Vordergrund: Apollodoros von Damaskos, der bei Trajan in so hohem Ansehen stand, dass er als der oberste Leiter der meisten Bauten dieses Kaisers angesehen werden darf. Dieses hohe Ansehen aber verdankte er gewiss nicht sowohl seiner Nationalität, als der Bedeutung seiner eigenen Persönlichkeit. Von dieser vermögen uns die Reste der ihm beigelegten Werke einen wenigstens annähernden Begriff zu geben. Denn wir erkennen daraus, wie bei ihm mit der Grossartigkeit des Sinnes, welche die ihm gestellten Aufgaben erheischten, ein Streben nach Reinheit der Durchführung verbunden war, das durchaus der besseren Zeiten würdig erscheint. Unter diesem Gesichtspunkte ist es gewiss nicht zu viel gesagt, wenn wir Apollodoros den letzten wahrhaft grossen Architekten des Alterthums nennen: denn nach ihm finden wir, wohin wir auch blicken, die Spuren eines stets zunehmenden Verfalles.

Wenden wir jetzt unsern Blick noch einmal von Rom nach Griechenland zurück, so finden wir, wenigstens was die uns bekannt gewordenen Architekten anlangt, keine Persönlichkeit unter ihnen, welche unsere Aufmerksamkeit nachhaltig zu fesseln vermöchte. Aus vorkaiserlicher Zeit wird in Athen Andronikos aus Kyrrhos erwähnt, der Erbauer des Thurmes der Winde, eines in architektonischer Beziehung nicht eben bedeutenden Werkes. Später sind es fast nur Inschriften, aus denen wir unsere Nachrichten schöpfen. Die wichtigste unter ihnen ist wohl die, aus welcher wir den Architekten des Theaters zu 337 Aspendos, Zenon, kennen lernen. Denn die Erhaltung seines Werkes bietet wenigstens die Mittel, sich über den Zustand dieses Zweiges der Architektur in der Zeit des Marc Aurel ein Urtheil zu bilden. Bei andern Inschriften dagegen fehlt uns entweder die Kenntniss des Werkes, oder dieses selbst erscheint von verhältnissmässig nur geringer Wichtigkeit. So heisst es, dass Nikodemos

oder Nikon (vielleicht der Vater Galens) eine Markthalle zu Pergamos baute, Dionysios aus Tralles das Dach des Odeum zu Patara, Aurelius Antoninus im dritten Jahrhundert ein thurmartiges Brunnenhaus, Auxentios eine Wasserleitung bei Adana in Kilikien, Ammonios eine andere an einem uns nicht bekannten Orte; aus einer spanischen Inschrift endlich lernen wir den Architekten einer Brücke und eines den Kaisern geweihten Tempels, Lacer, aus Trajan's Zeit kennen. Von dem Sinken der Kunst in den spätesten Kaiserzeiten aber können uns besonders die metrischen Inschriften einen Begriff geben, welche die Restauration älterer Bauwerke als einen Beleg für hohe künstlerische Tüchtigkeit in überschwänglichen Worten preisen: so die Restauration der Mauern Athens durch Illyrios, des Theaters zu Ephesos durch Messalinos, des Pharos von Alexandria durch Ammonios. Erfreulicher ist allerdings die Thätigkeit, welche sich nach einem so tiefen Verfall im morgenländischen Kaiserthum namentlich gegen die Zeit Justinians entwickelt. Aber wenn auch die Künstler, welche hierzu mitwirken, sich von den Traditionen des Alterthums keineswegs gänzlich lossagen, so erscheint es doch weniger passend, ihr Verdienst hier im Verhältniss zu der frühern Zeit zu würdigen: ihre Bedeutung kann vielmehr nur dadurch in vollem Lichte erscheinen, dass sie an die Spitze einer ganz neuen Entwickelung, der byzantinischen und überhaupt mittelalterlichen Baukunst, gestellt werden.

Alphabetisches Verzeichniss.

Agnaptos

war der Architekt einer Halle in der Altis zu Olympia, welche nach ihm den Namen führte: Paus. V, 15, 6; vgl. 20, 10 u. 13. Seine Zeit ist unbekannt.

Aloysius.

Cassiodor (Var. II, 39) theilt einen Brief des Königs Theoderich an einen Architekten Aloysius mit, in welchem dieser den Auftrag erhält, die Thermen bei einer Heilquelle Aponon zu restauriren. 338

Ammonios

restaurirte einem Epigramme der Anthologie zufolge (Anall. III, 229, n. 373) den berühmten Pharos zu Alexandria, nach der Vermuthung von Jacobs unter Anastasios (Ende des 5. Jahrh.), da von Procop (bei Villoison Anecd. II, p. 41) eine Wiederherstellung dieses Baues unter den Werken dieses Kaisers angeführt wird. Wahrscheinlich auf denselben Ammonios bezieht sich ein anderes Epigramm (Anthol. ed. Jacobs, t. XII, p. 769, n. 19), in welchem er wegen des Baues einer Wasserleitung gepriesen wird.

Amphilochos.

Von ihm wissen wir durch eine rhodische Inschrift:

Ἀμφιλόχου τοῦ Λάγου Ποντώρεως.
Ἧκει καὶ Νείλου προχοὰς καὶ ἐπ' ἔσχατον Ἰνδὸν
τέχνας Ἀμφιλόχοιο μέγα κλέος ἄφθιτον ἀεί.

C. J. Gr. 2545. Für einen Architekten ist Amphilochos von Welcker (Sylloge, p. 191) wohl nur deshalb erklärt worden, weil die Inschrift als auf einer Säulen-

basis befindlich angeführt wird. Allein Böckh bemerkt, dass wir es nur mit einer Grabschrift zu thun haben; und in einer solchen kann τέχνη in sehr verschiedenem Sinne gebraucht werden.

A n a x i k r a t e s, s. Xenaeos.

A n d r o n i k o s

aus Kyrrhos, also entweder Makedonier oder Syrier, war der Erbauer des sogenannten Thurmes der Winde zu Athen, der noch jetzt zum grössten Theile erhalten ist. Von ihm sprechen Varro (de r. r. III, 5) und namentlich Vitruv (I, 6, 4). Die Form des Baues ist achteckig und auf jeder Seite ist einer der Winde in Relief dargestellt. Auf der Spitze des Gebäudes aber war ein eherner beweglicher Triton angebracht, der mit einer Ruthe in der Rechten anzeigte, von woher der Wind wehete. Zugleich diente das Gebäude, wie die noch erhaltenen Ruinen lehren, um die Stunden des Tages bei heiterem Wetter durch die Sonne und ausserdem durch Wasser anzugeben; vgl. Stuart ant. I, ch. 3. Ueber das Alter des Baues bemerkt Leake in der Topographie von Athen (S. 151 der Uebersetzung): „Das Zeitalter des Varro und die Bauart des Thurmes selber machen es beide wahrscheinlich, dass derselbe etwa um die nemliche Zeit erbaut wurde, als Scipio Nasica (595 d. St. — 159 v. Chr.) zuerst in Rom ein öffentliches Horologium errichtete, von welchem berichtet wird, dass es gleich dem Thurme des Andronikos die Stunden bei Tage und bei Nacht vermittelst des Wassers angezeigt habe: Plin. 7, 215.“ In wie weit übrigens Andronikos wirklicher Architekt war, oder etwa nur, soweit es auf physikalische Kenntnisse ankam, die Anlage leitete, wage ich nicht zu entscheiden.

339

A n t i m a c h i d e s, s. Antistates.

A n t i p h i l o s.

Unter den Schatzhäusern zu Olympia führt Pausanias (VI, 19, 7) eines der Karthager und zwar als Werk des Pothaeos, Antiphilos und Megakles an. Wenn nun schon ein durch die Karthager in Olympia errichtetes Gebäude auffällig ist, so werden wir gegen diese Angabe noch misstrauischer dadurch, dass in dem Thesauros sich Weihgeschenke des Gelon und der Syrakusier wegen eines Sieges über die Phönicier (*Φοίνικας ἤτοι τριήρεσιν ἢ καὶ πεζῇ μάχῃ κρατησάντων*) finden. Wir werden dadurch zu der Annahme geleitet, dass der ganze Bau diesem Siege, wohl dem bekannten bei Himera, Ol. 75, 1, seine Entstehung verdankte und nach den Karthagern nur benannt wurde, weil er aus der ihnen abgenommenen Beute errichtet wurde.

A n t i s t a t e s.

„Zu Athen legten die Architekten Antistates, Kallaeschros, Antimachides und Porinos die Fundamente zu dem Tempel, welchen Peisistratos dem olympischen Zeus errichtete. Nach seinem Tode jedoch liessen sie wegen der veränderten politischen Verhältnisse den Bau liegen“: Vitruv VII, praef. § 15. Nach Aristoteles (Polit. V, 11) scheint diese Unterbrechung erst nach der Vertreibung der Pisistratiden eingetreten zu sein. Trotzdem vergleicht er den Tempel mit den Pyramiden und sein Schüler Dikäarch (p. 8 Huds.) bestätigt es, dass der Bau, auch nur halb vollendet, wegen seiner Anlage Staunen errege, und fertig unübertrefflich sein werde. Ueber die Fortsetzung des Baues unter Antiochos Epiphanes s. unter Cossutius.

Apollodoros 340

aus Damaskos (Procop. de aedif. IV, 6) leitete die bedeutendsten Bauten des Kaisers Trajan. Cassius Dio (69, 4) führt als solche das Forum, das Odeum und das Gymnasium an; womit wir wohl eine Stelle des Pausanias (V, 12, 6) verbinden dürfen, obwohl in ihr ohne Nennung des Apollodor von trajanischen Werken die Rede ist; als die bedeutendsten werden nemlich daselbst bezeichnet: die nach Trajan benannten Thermen (vielleicht nicht verschieden von dem Gymnasium bei Dio), ein grosses rundes Theater (das Odeum), ein Circus für Pferderennen von zwei Stadien Länge, und das römische Forum des Trajan, sehenswerth sowohl wegen seines übrigen Schmuckes, als namentlich wegen des Bronzedaches (der Basilika). Ausserdem baute er auch die Brücke, welche Trajan in Dacien über die Donau schlagen liess (Procop. l. l.) und welche nach der Annahme Canina's (Archit. rom. zu tav. 182) sich auf der Trajanssäule und auf Münzen dieses Kaisers abgebildet findet. So glänzend sich also seine Laufbahn unter Trajan gestaltet hatte, so unglücklich endete sie unter Hadrian, dessen Einrede bei einer architektonischen Berathung mit Trajan er einst mit den Worten abgewiesen hatte: „Geh und male deine Kürbisse, denn hiervon verstehst Du nichts." Als ihm nun Hadrian nach seinem Regierungsantritte, auf seine Kenntnisse vertrauend und um ihn durch die That zu beschämen, den Entwurf zum Tempel der Venus und Roma zuschickte, enthielt sich auch da Apollodor nicht, denselben einer scharfen Kritik zu unterwerfen, indem er meinte, der Tempel sei auf einem höheren Unterbau zu errichten, damit er von der Via sacra aus einen imposanteren Anblick gewähre; ferner seien in dem Unterbau Gewölbe anzubringen, in welchem mechanische Vorrichtungen für die Spiele des benachbarten Amphitheaters Platz finden könnten; endlich seien die Götterbilder im Verhältnisse zum Tempel zu gross. Dieser Tadel, um so mehr als er durchaus begründet war, erbitterte den Kaiser dermassen, dass er den Apollodor hinrichten liess (Cass. Dio l. l.), obwohl er nach den noch vorhandenen Ruinen seine Bemerkungen nicht unberücksichtigt gelassen zu haben scheint. Nicht ausgeführt wurde der Plan, welchen Apollodor nach Spartian (Hadr. 19) dem Kaiser vorgeschlagen hatte: zu dem in das Bild des Sonnengottes umgewandelten 341 Coloss des Nero ein Seitenstück, die Mondgöttin, aufzustellen. — In einer Geschichte der Architektur wird den noch erhaltenen Resten der Bauten des Apollodor eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden sein, indem hauptsächlich seinem Einflusse die relativ hohe Blüthe der Kunst in der Zeit des Trajan scheint zugeschrieben werden zu müssen.

Apollonios,

Sohn des Ammonios aus Alexandria, errichtete im Auftrag römischer Magistrate und für das Heil Trajans bei Mons Claudianus in Aegypten dem Serapis einen Altar. C. J. gr. 4713 e. Seine Thätigkeit als Architekt an diesem Orte bestand wahrscheinlich in der Aufsicht über die dortigen Steinbrüche, in denen Werkstücke für bedeutende Bauten allerdings nicht bloss gebrochen, sondern bis auf einen gewissen Grad auch ausgearbeitet werden mochten.

Apuleius

erscheint als Architekt in einer entweder ganz gefälschten oder stark interpolirten spanischen Inschrift: Grut. 41, 5.

Archedemos
aus Thera hatte die Grotte der Nymphen auf dem Hymettos angelegt: C. J. gr. 456; Bull. dell' Inst. 1841, p. 89; Rev. arch. II, p. 427; Stephani: titul. graec. part. IV, tab. 4, in Indice Schol. Dorpat. 1849, sem. alt. p. 6 sq.

Archias
aus Korinth, baute das Prachtschiff oder richtiger den schwimmenden Palast für Hieron II, welchen dieser einem der Ptolemäer schenkte. Eine ausführliche Beschreibung dieses mit Kunstwerken reich geschmückten Baues theilt Athenaeus (V, 206 D sq.) aus Moschion mit.

Archilochos
wird in der Baurechnung des Erechtheum als Architekt genannt: Ross im Kunstblatt 1836, N. 60; Stephani in den Ann. dell' Inst. arch. 1843, p. 320, 56; 324, 9. Da er nur einen geringen täglichen Lohn empfing, so war er offenbar nicht der oberste Architekt, sondern nur ein Aufseher beim Bau; vgl. unter Philokles, und Stephani S. 292 u. 299.

Archimedes.
342 Obwohl sein Ruhm auf seinen mechanischen Erfindungen beruht und wir eigentliche Bauwerke von ihm gar nicht kennen, so mag er doch hier angeführt werden, weil die Alten ihn den berühmtesten Architekten beizählen, wie z. B. eine Stelle des Ausonius (Mosella 304) lehrt, nach welcher er als solcher in den Imagines des Varro unter die Hebdomas der Architekten aufgenommen war.

Argelios
schrieb über die korinthische Ordnung und über den ionischen Tempel des Asklepios zu Tralles, den er selbst erbaut haben soll: Vitr. VII, praef. 12. Er lebte also mindestens nach Ol. 100, da erst um diese Zeit die korinthische Ordnung aufkam. Unter den älteren Architekten, welche sich gegen die Anwendung der dorischen Ordnung für Tempelbauten ausgesprochen hatten, nennt nun Vitruv (IV, 3, 1) auch einen Tarchesius. Dass hier wieder dieselbe Person, wie in der ersten Stelle gemeint sei, vermuthen Schneider und Marini gewiss mit Recht, um so mehr, als in der zweiten der Name in verschiedener Form überliefert ist. Ob aber ohne weiteres Argelios herzustellen, wage ich nicht zu entscheiden, da auch diese Namensform bis jetzt noch nicht nachgewiesen ist.

Aristides, s. Kleoetas.

Artorius Primus.
Nach der noch erhaltenen Inschrift:

M. ARTORIVS. M. L. PRIMVS
ARCHITECTVS

baute er das grössere der Theater in Pompei, welches etwa der Zeit des Augustus angehören mag: Mommsen I. R. N. 2238.

Asklepiades,
Sohn des Attalos aus Kyzikos, war zufolge einer in Samothrake gefundenen Inschrift wegen eines Tempelbaues dorthin berufen worden: C. J. gr. 2158; vgl. 2157. Von ihm verschieden ist ein Asklepiades, Sohn des Hilaros aus Lampsakos, dessen Grabschrift sich zu Madytos am thrakischen Chersonnes gefunden hat: C. J. gr. II, p. 995, n. 2016 b.

Asklepiodoros, s. Xenaeos.

Athenaeos.

Trebellius Pollio (Gallien 13) berichtet, dass wegen räuberischer Einfälle der Scythen in die römischen Donauländer Gallienus Cleodamum et Athenaeum Byzantios instaurandis urbibus muniendisque praefecit. Da er jedoch weiter hinzufügt: pugnatumque et circa Pontum et a Byzantiis ducibus victi sunt barbari, so werden wir die beiden genannten Männer vielmehr für Militairpersonen, als für Architekten halten müssen. 343

Attaeos, s. Xenaeos.

Aurelius Antoninus

baute zur Zeit des Bosporanischen Königs Ininthimaeos, um 237 n. Ch. G., ein thurmartiges Brunnenhaus, laut einer von Köppen bekannt gemachten Inschrift; vgl. Jahn's Jahrb. Bd. 68, S. 327.

Auxentios

baute bei Adana in Kilikien eine Wasserleitung, wie uns eine das Werk hoch preisende metrische Inschrift lehrt: C. J. gr. 4440; Langlois Inscript. de la Cilicie, n. 38. Die Fassung derselben deutet auf die spätere römische Kaiserzeit.

Batrachos.

„Auch Sauras und Batrachos dürfen nicht vergessen werden, welche die durch die Portiken der Octavia eingeschlossenen Tempel ausführten, Lakedämonier von Geburt. Einige meinen auch, im Besitz grosser Reichthümer hätten sie dieselben auf ihre Kosten gebaut in der Hoffnung, ihre Namen in der Weihinschrift verherrlicht zu sehen (inscriptionem sperantes); da dies indessen verweigert worden, so hätten sie auf andere Weise sich dafür entschädigt: noch jetzt nämlich sind auf den Basen der Säulen mit Anspielung auf die Bedeutung ihrer Namen eine Eidechse und ein Frosch eingehauen": Plin. 36, 42. Die ganze Nachricht hat einen sehr anekdotenartigen Charakter; und da ausserdem der eine der beiden Tempel bestimmt dem Hermodoros (v. m. s.) zugeschrieben wird, so liegt die Annahme nahe, dass die ganze Erzählung sich einzig aus dem Vorhandensein der Eidechse und des Frosches gebildet habe; vgl. besonders Raoul-Rochette: quest. de l'hist. de l'art, p. 11 sq. Gehören ihre Namen aber nicht der Sage an, so werden wir ihnen ihre Stellung doch nur unter Hermodoros, etwa als praktischen Leitern des Baues anweisen können; oder, sofern wir Nachdruck darauf legen, dass Plinius seine Erzählung bei Gelegenheit der Bildhauer in Marmor mittheilt, annehmen müssen, dass etwa die Ausführung der Marmorarbeiten an den Tempeln das Werk ihrer Hände war. — Ein Kapitäl in S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (Winckelmann M. J. n. 206) gehört einer zu späten Zeit an, um auf sie bezogen werden zu können. 344

Bupalos,

der bekannte Bildhauer aus Chios gegen Ol. 60, soll nach Pausanias (IV, 30, 6) auch ein tüchtiger Tempelbaumeister gewesen sein.

Celer

und Severus werden von Tacitus (Ann. XV, 42) als die Haupthelfer und Anstifter des Nero bei seinen unsinnigen Bauten bezeichnet, als Leute, welche Geist und Kühnheit genug besassen, selbst das zu versuchen, was die Natur zu verweigern schien. So rührte von ihnen das Project her, vom Avernersee bis zum Ausfluss des Tiber einen schiffbaren Canal zu bauen, ein Project,

welches jedoch nicht über die ersten Anfänge hinaus ausgeführt wurde. Eben so scheinen sie hauptsächlich bei dem Bau des sogenannten goldenen Hauses betheiligt gewesen zu sein. — Der Name des Celer findet sich auch noch auf einem Kapitäl bei der Kirche S. Agnese fuori le mura bei Rom (Fabretti 721, n. 431):

CELERI ·
NERONIS
AVGVSTI. L
A (rchitect) O.

Endlich erwähne ich noch, dass mir vom Pre. Garrucci der Abdruck eines geschnittenen Steines mitgetheilt worden ist, auf welchem zwei Portraitköpfe mit der Beischrift CELER und SEVERVS dargestellt sind. Woher der Stein stammt und wo er sich befindet, vermag ich nicht anzugeben und wage deshalb auch über die Authenticität kein Urtheil auszusprechen.

Chersiphron,

aus Knosos von der Insel Kreta gebürtig, war der erste Architekt des berühmten ephesischen Artemistempels: Strabo XIV, 640; Vitr. VII, praef. 16, cf. 12;
345 Plin. 7, 125; 36, 95. Ueber die Zeit des Beginnes und der Vollendung des Baues wird bei Gelegenheit des Theodoros gehandelt werden, und sei hier nur bemerkt, dass die 120 Jahre, welche er nach Plinius (a. a. O.) in Anspruch nahm, ungefähr durch die 50. und 80. Olympiade begrenzt werden. Die Angabe des Plinius, wonach ganz Asien sich daran betheiligt (vgl. Liv. I, 45), wird näher begrenzt durch Dionys von Halikarnass (IV, 25), welcher nur von den Ioniern Kleinasiens spricht. Der Bau ward nach Plinius auf sumpfigem Boden errichtet, damit er weniger der Beschädigung durch Erdbeben unterworfen sei; um aber für die gewaltigen Fundamente eine feste Grundlage zu gewinnen, fütterte man den Boden mit Holzkohlen (weil dieselben nicht faulen) und Schaffellen aus. Aus Diogenes Laertius II, s. 104 und Hesychius Milesius de vir. illust. v. *Θεόδωρος* wissen wir, dass die Angabe dieses Verfahrens dem Theodoros von Samos verdankt ward. Der Tempel selbst war ein ionischer Dipteros: Vitr. III, 2, 7; die Notiz bei Vitruv IV, 1, 7 und Plinius 36, 179 jedoch, wonach die ionische Ordnung hier zuerst angewendet worden sei, erweist sich schon dadurch als unrichtig, dass Pausanias (VI, 19, 2) in dem bald nach Ol. 33 errichteten Thesauros des Myron zu Olympia ionische Säulen sah. Ihre Glaubwürdigkeit aber dadurch retten zu wollen, dass man sie etwa auf einen noch älteren Bau der halb mythischen Zeit bezöge, scheint mir bei der Unzuverlässigkeit mancher ähnlichen Nachrichten über Erfindungen nicht eben rathsam. Von Einzelnheiten des Baues berichtet Vitruv (X, 2, 11) die sinnreiche Art, mit welcher Chersiphron die gewaltigen Säulen ohne Wagen und feste Strasse von den durch einen Hirten Pixodaros entdeckten Steinbrüchen (vgl. Vitr. X, 2, 15) nach dem Bauplatz schaffte, indem er sie nemlich ganz nach der Art unserer noch beim Ackern und beim Chausseebau gebräuchlichen Walzen fortziehen liess. Dasselbe Verfahren wendete sein Sohn Metagenes auf den Transport der Gebälkstücke an, indem er um sie wie um eine Axe walzenartige Räder herumlegte. Hiernach werden wir Plinius (36, 96) berichtigen müssen, welcher auch das Legen des Gebälkes dem Chersiphron beilegt. Auch hierbei

wurden die grossen mechanischen Schwierigkeiten durch einfache Mittel überwältigt: aus Sandbänken ward eine schiefe Ebene gebildet, auf welcher die 346 grossen Steinbalken bis über die Höhen der Säulen gezogen und in die richtige Lage gebracht wurden; indem man nun einen Theil dieser Säcke seines Inhalts entleerte, sanken sie allmählich und ohne aufzustossen auf die Kapitäle der Säulen herab. Als Merkwürdigkeit fügt Plinius noch hinzu, dass der besonders grosse Querbalken über der Thür, der zur Verzweiflung des Architekten nicht in die richtige Lage gekommen war, (mit Hülfe der Göttin) durch sein eigenes Gewicht während der Nacht den Fehler verbessert habe.

Es fragt sich nun, was wir einer Seits von der Nachricht des Strabo (XIV, 640) zu halten haben, der zufolge ein Anderer nach Chersiphron den Tempel vergrösserte, anderer Seits von den Maassen des Tempels sowohl wie der Säulen, welche uns Plinius überliefert hat. Urlichs nemlich (Rhein. Mus. N. F. X, S. 10) will mit Strabo's Nachricht eine Angabe des Herodot (I, 92) in Verbindung bringen, nach welcher Krösos den grössten Theil der Säulen zum Tempel geschenkt hatte. Durch diese sei die Vergrösserung bewerkstelligt worden, und zwar in der Weise, dass man den ursprünglich als Peripteros angelegten Tempel in einen Dipteros verwandelt habe. Da nun Herodot (III, 60) den Tempel zu Samos den grössten nenne, welchen er gesehen habe, dieser aber 346×189 Fuss messe, während Plinius für den ephesischen 425×225 Fuss angebe, so könnten sich des Plinius Maasse nicht auf den älteren, sondern nur auf den späteren Bau des Deinokrates beziehen, welcher nach dem Brande den Tempel nicht allein hergestellt, sondern nach Strabo auch verschönert und, wie wir hinzusetzen dürften, auch vergrössert habe. Ob sich bei der Lückenhaftigkeit unserer Quellen je in allen Punkten eine sichere Entscheidung wird fällen lassen, scheint mir sehr zweifelhaft. Gegen die von Urlichs aufgestellten Ansichten kann ich aber nicht umhin, einige Bedenken auszusprechen. Diese betreffen zunächst den Wiederaufbau und die mit ziemlicher Zuversicht angenommene Vergrösserung durch Deinokrates, gegen welche nach meiner Ansicht das Zeugniss des Strabo deutlich genug spricht. Er gebraucht gewiss nicht ohne Absicht den Ausdruck *ἄλλον (νεὼν) ἀμείνω κατεσκεύασαν* gerade im Gegensatz zu der Nachricht über den früheren Tempel, den *ἄλλος ἐποίησε μείζω*; und dies 347 wird bestätigt dadurch, dass er weiter angiebt, man habe die alten Säulen behalten, sowie dass er nur von dem Dache als abgebrannt spricht: *μετὰ δὲ τὴν ἔμπρησιν τῆς ὀροφῆς ἠφανισμένης*. Mag dabei auch manche einzelne Säule, so wie namentlich auch das marmorne Gebälk durch Verkalkung gelitten haben, so vermögen wir doch nicht einmal von einem eigentlichen Neubau zu sprechen, geschweige denn ohne ausdrückliches Zeugniss von einer Vergrösserung. Der Ausdruck *ἀμείνω* aber ist immer hinlänglich gerechtfertigt, wenn wir nur an eine glänzende Wiederherstellung unter Berücksichtigung der Forderungen eines verfeinerten Geschmackes und vorgeschrittenen Luxus denken. Müssen wir demnach die von Plinius angegebenen Maasse von dem älteren Tempel gelten lassen, so fragt es sich nur, wann derselbe diese Grösse erhielt. Plinius spricht an dieser Stelle nur von der Anlage durch Chersiphron. Aber auch Vitruv, welcher doch vier Architekten kennt und offenbar gute Quellen benutzte, legt keinem derselben eine Veränderung des ursprünglichen Planes bei: er bezeichnet

den Tempel schon in der Anlage des Chersiphron als Dipteros. Sollte danach nicht etwa Strabo, der den älteren Tempel nur flüchtig berührt und den Nachfolger des Chersiphron nicht einmal dem Namen nach kennen zu lernen sich die Mühe gegeben hat, irrthümlich von einer Vergrösserung gesprochen haben, wo es sich nur um Weiterführung oder Vollendung des Baues handelte? Freilich nennt Herodot den Tempel zu Samos den grössten unter allen ihm bekannten; allein an einer andern Stelle (II, 148) setzt er wenigstens den ephesischen diesem als ebenbürtig an die Seite; und so meinte er vielleicht bei jener Beziehung des samischen nur den grössten damals vollendeten; denn wir wissen keineswegs gewiss, dass, als Herodot in Kleinasien sich aufhielt, der ephesische schon völlig ausgebaut war. — Indessen würde ich diesen Bedenken gegen die Ansicht von Urlichs vielleicht keine zu hohe Bedeutung beilegen, wenn mir nicht innere Gründe gegen die von ihm angenommene Veränderung eines Peripteros in einen Dipteros zu sprechen schienen. Ich will es weniger betonen, wie bei der besonderen Art, in welcher die Fundamente des Tempels hergerichtet waren, eine Erweiterung, ein Anflicken rings herum an dieselben mit ganz besonderen Schwierigkeiten verbunden gewesen sein würde. Dagegen glaube ich um so mehr auf die strenge Gesetzmässigkeit der griechischen Architektur hinweisen zu müssen, zufolge welcher jeder einzelne Theil durch sein Verhältniss zum Ganzen bestimmt wurde. Sollte nun da durch blosse Hinzufügung einer Säulenstellung ein Peripteros in einen Dipteros haben verwandelt werden können, ohne dass dadurch das Verhältniss aller Theile, namentlich in der Haupt-, d. h. in der Vorderansicht gründlich verrückt, die Schönheit der ursprünglichen Anlage gänzlich vernichtet worden wäre? Mir würde deshalb die Nachricht von einer Vergrösserung des Tempels nur dann unbedenklich erscheinen, wenn sie sich von einer Erweiterung in der Länge deuten liesse, indem deren Verhältniss zur Breite keineswegs ein fest bestimmtes ist, sondern etwa zwischen 1 : 1,7 und 1 : 2,8 schwankt. Da es jedoch beim ephesischen Tempel nur 1 : 1,88 beträgt, so kann es auch bei der ursprünglichen Anlage kaum ein anderes gewesen sein. So bliebe als letzte Ausflucht nur etwa die Annahme übrig, dass Chersiphron erst die Cella erbaut und die Säulen an der vorderen Seite des Tempels errichtet hätte. Wenn nun der Weiterbau erst durch das Geschenk des Krösus möglich wurde, so konnte man wohl von dem Architekten, welcher diesen Weiterbau, wenn auch nach dem ursprünglichen Plane leitete, mit einem nicht streng richtigen Ausdrucke einmal sagen, er habe den Tempel grösser gemacht.

Die voranstehenden Erörterungen können, wie gesagt, nicht den Anspruch machen, eine schwierige Frage zu einer endgültigen Entscheidung gebracht zu haben. Doch werden sie die Annahme, dass der Grundplan des Chersiphron bei allen späteren Ausführungen und Wiederherstellungen unverändert beibehalten worden sei, wenigstens als möglich und sogar ziemlich wahrscheinlich erscheinen lassen. Was Vitruv II, 9, 13 und Plinius 16, 213 über das Gebälk aus Cedern und die Thüren aus Cypressenholz bemerken, kann sich natürlich nur auf die Wiederherstellung nach dem Brande beziehen.

Um schliesslich noch einmal auf die Architekten des älteren Baues zurückzukommen, so bemerkt Vitruv VII, praef. 12, dass Chersiphron und Metagenes

über denselben geschrieben haben. Von den beiden Architekten, die ihn vollendeten (Vitr. VII, praef. 16), wird der eine, Demetrios, Tempeldiener der Göttin, nicht weiter erwähnt, Paeonios aus Ephesos dagegen auch als Baumeister des milesischen Apollotempels angeführt. Ueber ihre Zeit vgl. unter Theodoros. 349

Chrysippus Vettius,
Freigelassener des Architekten Cyrus (Cic. ad fam. VII, 14), ist uns aus Briefen Cicero's (ad Att. XIII, 29; XIV, 9) bekannt, aus welchen hervorgeht, dass derselbe namentlich nach dem Tode des Cyrus ihn bei seinen Bauten als Architekten benutzte.

Cleander.
Lampridius (Commod. 17) spricht von Thermen, welche Cleander „nomine ipsius" (Commodi) erbaut habe. Aus dem Zusatze scheint mir hervorzugehen, dass Cleander nicht, wie man gemeint hat, der Architekt, sondern ein reicher Mann, etwa ein Freigelassener des Kaisers war, welcher die Kosten bestritt, die Ehre und den Namen des Baues aber dem Kaiser überliess.

L. Cocceius Auctus
war der Architekt des von L. Calpurnius dem Augustus geweihten Tempels zu Puteoli, zufolge der noch an Ort und Stelle befindlichen Inschrift (Mommsen I. R. N. 2485):

L. COCCEIVS. L.
C. POSTVMI. L.
AVCTVS. ARCITECT.

Ausserdem erwähnt Strabo (V, 245) als sein Werk die noch jetzt benutzte und unter dem Namen des Posilippo bekannte Grotte bei Neapel, so wie einen andern im Auftrage des Agrippa angelegten unterirdischen Gang vom Avernersee nach Cumae. Dort hat sich auch noch ein Stück eines Architravs mit seinem Namen gefunden: Momms. 2571:

L. COCC
REDEM

Cossutius.
Der von den Pisistratiden begonnene Bau des olympischen Zeustempels zu Athen war nach ihrer Vertreibung nicht weitergeführt worden. Seine Vollendung unter mannigfacher Veränderung des ursprünglichen Planes unternahm Antiochos Epiphanes (reg. 176—164 v. Chr.). Architekt war der römische Bürger 350 Cossutius. Was er ausgeführt, bescheibt Vitruv (VII, praef. 15) in folgender Weise: cellae magnitudinem et columnarum circa dipteron collocationem epistyliorumque et ceterorum ornamentorum ad symmetriam distributionem magna solertia scientiaque summa civis Romanus Cossutius nobiliter est architectatus; und §. 17 fügt er hinzu, dass der Bau ein korinthischer war. Ueber denselben sprechen auch Polybius bei Athenaeus V, 194 A; Strabo IX, 396; Livius 41, 20; Vellej. I, 10. Den auch damals noch nicht vollendeten Tempel beschlossen unter Augustus mehrere Könige auszubauen und dem Genius dieses Kaisers zu weihen: Suet. Aug. 60; allein erst Hadrian führte das Werk zu Ende: Paus. I, 18, 6; Spart. Hadr. 13. — Auf Cossutius bezieht sich wahrscheinlich eine beim Olympieion in Athen gefundene Inschrift einer Basis, welche vielleicht eine Statue desselben trug, C. J. gr. 363:

ΔΕΚΜΟΣ
ΚΟΣΣΟΥΤΙΟΣ
ΠΟΠΛΙΟΥ
ΡΩΜΑΙΟΣ

Cyrus,
ein Zeitgenosse des Cicero und in engem Verkehre mit ihm, so dass er nicht nur dessen Bauten leitete, sondern auch ihn in Gemeinschaft mit Clodius zum Erben einsetzte. Er starb an demselben Tage, an welchem Clodius ermordet ward, also 702 d. St.: Cic. pr. Milone 17; 18; ad fam. VII, 14; ad Q. fr. II, 2; ad Att. II, 3. Besondere Beachtung scheint die letzte Stelle zu verdienen: Fenestrarum angustias quod reprehendis, scito te *Κύρου παιδείαν* reprehendere. Nam quum ego idem istuc dicerem, Cyrus aiebat viridariorum *διαφάσεις* latis luminibus non tam esse suaves. Etenim *ἔστω ὄψις μὲν ἡ ᾱ, τὸ δὲ ὁρώμενον β̄, γ̄. ἀκτῖνες δὲ δ̄ καὶ ε̄.* Vides enim caetera. Nam si *κατ' εἰδώλων ἐμπτώσεις* videremus, valde laborant *εἴδωλα* in angustiis: nunc fit lepide illa *ἔκχυσις* radiorum. Die zahlreich eingestreuten griechischen Ausdrücke lehren zwar zunächst nur, dass Cyrus durchaus Grieche war, scheinen aber doch auch darauf hinzudeuten, dass die lateinische Terminologie der Architektur zu Cicero's Zeit noch wenig ausgebildet war.

351 Daedalos, s. Th. I, S. 11 flgd.

Damokrates
wird in einer nicht eben alten, aber doch vorrömischen spartanischen Inschrift als Architekt zwischen andern Beamten und Bürgern angeführt, welche an einer öffentlichen Speisung Theil hatten: Bull. dell' Inst. 1844, p. 145, l. 17.

Daphnis
aus Milet, einer der Architekten des Apollotempels bei Milet; s. unter Theodoros.

Demetrios,
Hierodule des ephesischen Artemis und einer der Architekten ihres Tempels; s. unter Chersiphron und Theodoros.

Demokopos
war der Architekt des Theaters zu Syrakus. Er hatte den Beinamen Myrilla, weil er nach Vollendung des Baues unter seinen Mitbürgern *μύρον*, wohlriechende Salben ausgetheilt haben sollte: Eust. ad Od. 3, 68, p. 1457 R. Da Sophron ihn erwähnt hatte, so kann er nicht später als etwa Ol. 90 gelebt haben.

Deinokrates.
Der Name dieses Architekten ist in sehr verschiedener Weise überliefert worden. Wir finden die Form:

Dinokrates bei Vitruv II, praef.; Valer. Max. I, 4, 1; Solin c. 32 und 40, Ammian. XXII, 16; Jul. Val. de r. gest. Alex. I, 21;
Dinochares bei Plinius 5, 62; 7, 125; Auson. Mosella v. 312;
Timochares bei Plin. 34, 148;
Cheirokrates bei Strabo XIV, p. 641;
Stasikrates bei Plutarch Alex. 72; de Alex. virt. p. 335 c;
Hermokrates in einer Handschrift des Pseudo-Kallisthenes I, 31 (in der Didot'schen Ausgabe des Arrian); und endlich
Diokles bei Eustathius ad Il. ζ. 229, p. 980 R.

Die Schreibung des Namens bei den verschiedenen Schriftstellern auch gegen die Auctorität der Handschriften in Uebereinstimmung zu bringen, würde um so weniger gerechtfertigt sein, als ein ähnlicher Wechsel auch bei andern Namen hinlänglich nachgewiesen ist (vgl. Sillig zu Plin. 34, 148). Als das Vaterland des 352 Künstlers giebt Vitruv Makedonien an, während Eustathius Rhegium, Pseudo-Kallisthenes und Julius Valerius die Insel Rhodos nennen. Die Zeit seiner Thätigkeit bestimmt sich im Allgemeinen durch sein Verhältniss zu Alexander; ob er diesen lange überlebt, wird weiter unten zu untersuchen sein. — Ueber sein erstes Zusammentreffen mit Alexander erzählt Vitruv eine etwas romantische Geschichte. Mit guten Empfehlungen an die Umgebung des Königs versehen, war er in das Lager gereist; aber trotzdem gelang es ihm nicht sobald, sich demselben vorzustellen. Da kam er, ein stattlicher und kräftiger Mann, auf den Gedanken, sich als Herakles zu costumiren und dadurch die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zu lenken. Es gelang ihm; und er legte dem König seinen Plan vor, den Berg Athos in eine menschliche Gestalt umzubilden und ihr in die eine Hand eine Stadt zu geben, in die andere eine Schale, aus der sich die Gewässer des Athos in das Meer ergössen. (Von diesem Plane, mit einigen Abweichungen, z. B. von zwei Städten statt einer, sprechen Strabo, Plutarch, Eustathius, a. d. a. O.; ohne den Namen des Deinokrates Lucian pro imag. 9; quomod. hist. conscr. 12.) Der Plan kam allerdings nicht zur Ausführung, da die physischen Bedingungen für das Gedeihen der projectirten Stadt nicht vorhanden waren. Dagegen benutzte Alexander den Unternehmungsgeist des Künstlers, indem er ihm bei der Gründung Alexandriens die architektonische Leitung (vgl. Kleomenes) übertrug: Strabo, Vitruv, Plinius, Valer. Max., Solin, Ammian, vgl. Pseudo-Kallisthenes und Jul. Valerius. Eben so war es Deinokrates, welchem Alexander wegen der Kühnheit und Grossartigkeit seiner Erfindungen nach dem Tode des Hephaestion die Errichtung des Scheiterhaufens übertrug: Plut. Alex. 72: eines Werkes, welches nach der von Diodor (XVII, 115) hinterlassenen Beschreibung in seiner Art allerdings von keinem weder früheren, noch späteren übertroffen wurde. Die Vermuthung liegt nahe, auch in einem Werke verwandter Art, dem Leichenwagen Alexanders, eine Schöpfung des Deinokrates zu erkennen (Diodor XVIII, 26 u. 27; Athen. V, 40, p. 206). Dass die Wiederherstellung des ephesischen Tempels nach dem herostratischen Brande von Strabo und Solin dem Deinokrates beigelegt wird, mag unter Verweisung 353 auf den Artikel Chersiphron hier nur kurz erwähnt werden.

Während nun bis hierher die Nachrichten der Alten sich unter einander im besten Einklang befinden, bieten einige andere der Erklärung mannigfache Schwierigkeiten dar. Ausonius nemlich in der Stelle der Mosella, wo er aus den Hebdomades des Varro schöpfend die bedeutendsten Architekten namhaft macht, erzählt von Deinokrates (Dinochares) folgendes:

> Conditor hic forsan fuerit Ptolemaïdos aulae
> Dinochares, cui quadrata in fastigia cono
> Surgit et ipsa suas consumit pyramis umbras;
> Jussus ob incesti qui quondam foedus amoris
> Arsinoen Pharii suspendit in aëre templi;

Spirat enim tecti testudine Corus achates
Afflatamque trahit ferrato crine puellam.

Um hier zuerst von der Erwähnung der Pyramide zu sprechen, so ist diese Nachricht schon deshalb auffällig, weil wir von Pyramidenbauten in der Zeit der Ptolemäer überhaupt nichts wissen. Böcking in der zweiten Ausgabe der Mosella (Jahrb. d. rhein. Alterthumsfreunde VII) möchte daher lieber an den Obelisken denken, welcher nach Plinius (36, 67) von Ptolemaeos Philadelphos im Heiligthum der Arsinoe aufgestellt wurde. Doch würde auf diesen keine Anwendung finden, was Ausonius von dem Schatten bemerkt; und ausserdem legt Plinius wenigstens den Transport dieses Obelisken nicht dem Deinokrates, sondern dem Satyros oder Phoenix bei. Wir vermögen daher über diese Nachricht des Ausonius keine bestimmte Entscheidung zu geben. Ueber den Tempel der Arsinoe spricht auch Plinius 34, 148: „Mit Magnetstein hatte der Architekt Timochares zu Alexandrien den Tempel der Arsinoe zu wölben begonnen, damit in ihm ein Bild aus Eisen in der Luft zu hängen scheine; doch kam sein Tod dazwischen und der des Königs Ptolemaeos, der dies seiner Schwester zu errichten befohlen hatte.“ Als Werk des Ptolemaeos Philadelphos wird der Tempel der Arsinoe auch sonst bezeichnet; vgl. Valckenaer ad Theocr. Adon. p. 355 B. Die Erzählung von dem schwebenden Bilde, mit welcher Böcking eine Trierer Sage passend vergleicht, mag in soweit auf Wahrheit beruhen, als der Architekt 354 selbst vielleicht an die Möglichkeit der Ausführung glaubte; doch ward nach Plinius sein Werk nicht vollendet. Wichtiger für uns ist die chronologische Frage: Philadelphos starb in der 133sten Olympiade und der Tod des Architekten scheint nach Plinius ziemlich in dieselbe Zeit zu fallen; Alexandria dagegen ward Ol. 112, 1 gegründet. Der Erbauer dieser Stadt und der Architekt des Tempels der Arsinoe können daher unmöglich eine Person sein. Doch wäre es wiederum auffällig, bei Ausonius unter den bedeutendsten Architekten nicht den berühmten Deinokrates, sondern einen wenig bekannten Dinochares oder nach Plinius Timochares angeführt zu finden. Unter diesen Umständen wird eine Entscheidung schwer und wir werden zu dem Verdachte gedrängt, dass schon im Alterthume eine Verwirrung in der Ueberlieferung entstanden sei, indem man Nachrichten über Bauten des zweiten Ptolemäers fälschlich auf den bekannten Deinokrates übertragen haben mochte. — Ueber die angebliche Inschrift des Deinokrates auf der sogenannten Pompeiussäule zu Alexandrien vgl. Böckh C. J. gr. n. 4681.

Demophilus,

einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14.

Dextrianus

war der Architekt, welcher unter Hadrian den Koloss des Nero von seiner ursprünglichen Stelle versetzte, um Raum für den Tempel der Venus und Roma zu gewinnen: Spartian. Hadr. 19. Die Schreibung des Namens ist nicht vollkommen sicher; doch hat unter den vorgeschlagenen Formen (Decrianus, Detrianus, Dentrianus oder Demetrianus) wohl Dextrianus die meiste Wahrscheinlichkeit für sich.

Dio

Auf einem in den Ruinen der alten Stadt Capena gefundenen, vielleicht einem

Tempel der Ceres angehörigen Architekturstück von guter Arbeit (jetzt im Vatican aufbewahrt) findet sich die Inschrift: Licin]IO. DIONE. ARCHITECTO; Galletti, Capena, municip. de' Rom. p. 11; Raoul-Rochette: Lettre à Mr. Schorn, p. 284.

Diognetos

aus Rhodos, wird von Vitruv (X, 22) Architekt genannt, während wir ihn nach unserer heutigen Ausdrucksweise vielmehr als Ingenieur bezeichnen würden. Er war es, welcher durch den Rath, vor der Mauer eine Art Sumpf zu bilden, die gewaltige Belagerungsmaschine, mit deren Hülfe Demetrios Rhodos einzunehmen gedachte, gänzlich unschädlich machte. Er lebte also um Ol. 119. 355

Dionysios

aus Tralles, hatte das Dach des Odeum zu Patara in Lykien gebaut, laut einer metrischen Inschrift: C. J. gr. 4286.

Diphilos,

ein Architekt, welcher bei Villenbauten für die Familie Cicero's in der Nähe von Arpinum beschäftigt war: Cic. ad. Quint. frat. III, 1 (geschrieben im J. 700 d. St.). Eine Inschrift, welche man auf ihn hat beziehen wollen (Reines. II, 59, p. 283) ist sicherlich falsch. Das ciceronische: Diphilum Diphilo tardiorem erscheint in derselben zu folgender Phrase verarbeitet: *Δίφιλος καίτοι βραδὺς ἀρχιτέκτων πρὸς πρόσταγμα ὅμων (ὁμῶς) ταχύς.*

Epigenes.

Hippokrates (Epid. I, 2, Vol. III, p. 404 Kühn) erwähnt ein „Theater des Epigenes" zu Thasos, welches möglicher Weise nach dem Architekten so genannt ward.

Epimachos

aus Athen, baute dem Demetrios seine berühmte Belagerungsmaschine, durch welche er Rhodos zu nehmen gedachte: Vitr. X, 22. Obgleich nobilis architectus genannt, dürfen wir ihn doch wohl nur als Ingenieur bezeichnen.

Eponemos und Erateos, s. unter Heron.

Eupalinos,

Sohn des Naustrophos aus Megara, war der Architekt der von Herodot (III, 60) hochgepriesenen Wasserleitung auf Samos. Sie war durch einen 150 Klafter hohen Berg in einer Länge von sieben Stadien hindurchgeführt und bildete einen Stollen von acht Fuss Höhe und Breite, in dessen Sohle die eigentliche Wasserrinne von zwanzig Ellen Tiefe und drei Fuss Breite lief. Hineingeleitet war in sie das Wasser einer grossen Quelle, welches nachher durch Röhren der Stadt zugeführt wurde. — Hirt (Gesch. d. Bauk. I, S. 226) will dem Eupalinos auch einen durch Grösse und reichen Säulenschmuck ausgezeichneten Brunnen zu Megara beilegen, welchen der Tyrann Theagenes (um Ol. 35) errichten liess (Paus. I, 40, 1): eine Vermuthung, welche sich nicht weiter begründen lässt.

Euphemio. 356

An dem Lakonien zugewendeten Thore von Messene findet sich folgende Inschrift aus der Kaiserzeit:

KoINToΣ ΠΛωTIoΣ EYΦHMIωNEΠEΣKEYAΣEN

C. J. gr. 1460. Ob Q. Plotius Euphemion der Architekt oder der mit der Wiederherstellung beauftragte Magistrat war, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden.

Euphranor

gehört zu den weniger bedeutenden Schriftstellern über Symmetrie: Vitr. VII,

praef. 14. Dass er Architekt gewesen, wird sonst nicht erwähnt, so dass auch seine Schrift sich wohl nur auf Proportionen in der Malerei und Plastik bezogen haben wird.

Eupolemos

aus Argos war der Architekt des Tempels der Hera bei dieser Stadt, welcher an der Stelle des Ol. 89, 2 abgebrannten errichtet ward: Paus. II, 17, 3; vgl. Thuc. IV, 133.

Eurykles.

Pausanias II, 3, 5 sagt von dem schönsten Bade in Korinth: ein Spartiat Eurykles habe es errichtet (ἐποίησεν) und unter anderem mit dem bei Krokeae in Lakonien gebrochenen Steine geschmückt. Auch hier ist es zweifelhaft, ob Eurykles Architekt war oder den Bau auf seine Kosten ausführen liess.

Fufitius,

oder wohl richtiger Fufidius, schrieb unter den Römern zuerst ein Buch über Architektur (mirum de his rebus instituit edere volumen): Vitr. VII, praef. 14. Wahrscheinlich ist er derselbe L. Fufidius aus dem Ritterstande, an welchen M. Aemilius Scaurus (Cos. a. 638 und 646) eine Schrift richtete: Cic. Brut. 29 und 30; Plin. 33, 21.

Gitiades,

der Künstler des Tempels und des Bildes der Athene Chalkioekos zu Sparta: Paus. III, 17, 2; vgl. Th. I, S. 82.

Herakleides

aus Tarent, ein Militärarchitekt, dem die Erfindung der Sambyke zugeschrieben wird: Athen XIV, 634 B; cf. VI, 251 E. Verräther seiner Vaterstadt flieht er zu den Römern, correspondirt zugleich mit Hannibal, und flieht deshalb von Neuem 357 zu Philipp von Makedonien, zu dessen Sturz er durch seine Schlechtigkeit wesentlich beiträgt: Polyb. XIII, 4; Liv. 31, 16 u. 33; 32, 5. — Ein anderer Herakleides aus der Zeit Trajans wird als Architekt in Inschriften von Mons Claudianus in Aegypten erwähnt: C. J. gr. 4713 d.

Hermodoros

aus Salamis baute zu Rom den Tempel des Mars in der Region des Circus Flaminius: Cornel. Nep. bei Priscian VIII, p. 792. Dieser Tempel kann kein anderer sein, als der, welchen Brutus Gallaecus wegen der günstigen kriegerischen Erfolge in Spanien im J. 614 d. St. errichten liess und mit einer Statue des Skopas schmückte: Schol. Bob. ad Cic. or. pr. Arch. p. 359 Orelli; Plin. 36, 26; vgl. Cass. Dio 56, 24. Ihm gehören wahrscheinlich die Säulenreste an, welche 1837 in der Via de' Specchi entdeckt wurden und uns den Tempel als Pyknostylos kennen lehren: Ann. dell' Inst. 1838, p. 1 etc.; vgl. Beschr. Roms III, 3, S. 29 flgd. Ist somit für den Künstler eine feste Zeitbestimmung gewonnen, so werden wir um so zuversichtlicher auf ihn eine Stelle Vitruv's (III, 2, 5) beziehen dürfen, in welcher als Beispiel eines Peripteros angeführt wird: in porticu Metelli Jovis Statoris Hermodi. Zwar bieten mehrere Handschriften für Hermodi huiusmodi dar, was an sich mit den folgenden Worten et aedes Marcelliana verbunden wohl einen Sinn giebt. War indessen Hermodori einmal in Hermodi corrumpirt, so lag als weiteres Verderbniss hu'modi sehr nahe. Der Portikus des Metellus aber (später nach der Octavia benannt) war nach dem Triumphe

über Makedonien (605 d. St.) erbaut worden. Allerdings ist nun nach den Fragmenten des kapitolinischen Stadtplans der Tempel des Juppiter kein vollkommener Peripteros, da ihm die Säulen an der Rückseite fehlen, was Vitruv nicht bemerkt, während er es an dem zugleich erwähnten Tempel des Honor und der Virtus ausdrücklich hervorhebt. Allein es ist sehr möglich, dass zur Zeit des Augustus, als die ganze Anlage mannigfachen Veränderungen unterworfen wurde, auch der Tempel seine ursprüngliche Gestalt eingebüsst hat. — Während nun die Erbauung der Tempel des Juppiter und des Mars nur durch einen Zwischenraum von wenigen Jahren getrennt ist, glaubte man das Leben des Hermodoros viel weiter ausdehnen zu müssen, indem man annahm, dass M. Antonius, welcher 610 d. St. geboren und 654 Consul war, einmal die Vertheidigung des Künstlers geführt habe, laut einer Angabe Cicero's de orat. I, 14. Der Zusammenhang dieser Stelle ist aber folgender: Physik, Mathematik, Künste sind Studien, die für sich bestehen: will man sie aber durch die Rede verherrlichen, so muss dies durch rednerische Kunst geschehen, und wenn z. B. Philo bei den Athenern seinen Plan zu einem Arsenal durch eine ausgezeichnete Rede zur Ausführung zu bringen wusste, so war er, indem er dies that, nicht Architekt, sondern Redner. Eben so hätte aber Antonius (ein Theilnehmer des von Cicero fingirten Gespräches), wenn er für Hermodor über die Anlage der Navalien zu reden gehabt (si fuisset dicendum), vom Künstler unterrichtet auch über eine ihm fremde Kunst sprechen können. Dass der Navalien gedacht wird, hat also offenbar seinen Grund in der Gegenüberstellung mit Philo. Dass eine Rede von Antonius wirklich gehalten, wird aber nirgends gesagt, eben so wenig, dass Hermodor und Antonius gleichzeitig gelebt. Wir dürfen also aus Cicero nichts weiter schliessen, als dass Hermodor seine Kunst auch an Bauten für die Navalien in Rom bewährt habe, von denen uns aber keine weitere Kunde erhalten ist.

358

Hermogenes.

Als seine Vaterstadt ward früher Alabanda in Karien angenommen; doch ist die darauf bezügliche Stelle Vitruv's III, 2, 6: pseudodipteri exemplar Romae non est, sed Magnesiae (in aede) Dianae Hermogenis Alabandi et Apollinis a Menesthe facta, von Marini (wie der Sache nach schon von Hirt: Gesch. d. Baukunst III, 17) richtiger gefasst, wenn er schreibt: Dianae Hermogenis et Alabandis Apollinis. Indessen werden wir ihn immer für einen Kleinasiaten halten dürfen, da sich seine Thätigkeit an den erwähnten Tempel zu Magnesia und an den des Dionysos zu Teos knüpft, über welche er auch Schriften hinterliess: Vitr. VII, praef. 12. Seine Zeit lässt sich nicht ganz fest bestimmen. Die Annahme, dass er um die Zeit Alexanders gelebt haben möge, beruht zunächst wohl nur darauf, dass er, wenn auch von Vitruv (IV, 3) im Gegensatz zu seiner eigenen Zeit den antiqui architecti beigezählt, doch schon zu den mehr theoretisirenden Künstlern gehört und als solcher neben dem Erbauer des Mausoleum genannt wird. Einigermassen bestätigt wird aber diese Annahme durch die bisher nicht in Betracht gezogene Nachricht Strabo's (XIV, 647), dass das Heiligthum der dindymenischen Mutter zu Magnesia zu seiner Zeit nicht mehr bestand, da die Stadt nach einem andern Orte verlegt war. Da nun die Frau oder die Tochter des Themistokles noch Priesterin des Tempels gewesen sein

359

soll, so kann die neue Stadt, in welcher sich der Tempel der Artemis Leukophryne befand, erst nach dieser Zeit gegründet sein. Von diesem selbst nun sagt Strabo aus, er stehe in der Grösse unter allen asiatischen nur dem ephesischen Artemis- und milesischen Apollotempel nach, übertreffe dieselben aber in der Eurythmie und der Kunst der Ausführung. Das günstige Vorurtheil, welches dadurch für den Künstler erweckt wird, findet seine weitere Bestätigung durch eine Angabe Vitruv's, der ihm (III, 3, 8) die Erfindung des Eustylos und des Pseudodipteros hexastylos beilegt: eas autem symmetrias (eustyli) constituit Hermogenes, qui etiam primus invenit hexastylon pseudodipteri rationem (so für pseudodipterive nach einer Vermuthung Lorentzen's: Ann. d. J. 1854, p. 72 sqq.). In beiden Erfindungen aber erkennt Vitruv in seinen weiteren, wahrscheinlich den Schriften des Hermogenes entnommenen Ausführungen ein bedeutendes künstlerisches Verdienst, welches auch dadurch nicht geschmälert wird, dass es sich nicht um eigentliche Erfindungen handelt, sondern wir die Worte Vitruv's nur von der Vervollkommnung oder Durchbildung älterer Kunstformen verstehen dürfen. Noch an einer andern Stelle geht er auf ihn als Hauptgewährsmann zurück. Er berichtet nemlich (IV, 3), dass sich einige ältere Architekten gegen die Anwendung der dorischen Ordnung für Tempelbauten ausgesprochen hätten; so Tarchesius (Argelius) und Pythios, so namentlich Hermogenes. Dieser habe sogar, als zu Teos das Material für einen dorischen Bau schon bereit lag, es verändern lassen und den Tempel des Dionysos in ionischer Ordnung aufgeführt; nicht sowohl weil es der dorischen an Schönheit und Würde gebreche, sondern weil sie in der Eintheilung der Triglyphen und Decken mannigfache Schwierigkeiten und Inconvenienzen darbiete, was im Einzelnen nachgewiesen wird. Sonach erscheint in Allem Hermogenes als einer der vorzüg-
360 lichsten Meister der Architektur auf der Stufe hoher Vollendung und Durchbildung. — Um nun noch einmal die Nachrichten über seine Werke kurz zusammenzufassen, so war der Tempel des Dionysos ein eustylos, hexastylos und peripteros von ionischer Ordnung; vgl. Ionian Antiqq. I, ch. I; Choiseul-Gouffier, pl. 124; Hirt Gesch. d. B. II, 66; der Tempel zu Magnesia dagegen ein ionischer pseudodipteres hexastylos; vgl. Leake, Asia minor p. 349; Texier descr. de l'Asie min. III, p. 40; Raoul-Rochette im Journ. des Savants, 1845, Oct. Nov.; Lorentzen a. a. O., dessen Aufsatz ich leider zu spät erhalten habe, um ihn durchgreifend zu benutzen.

Hermokreon,

s. Th. I, S. 365.

Hermolykos.

Auf der Rückseite eines ionischen Pilasterkapitäls zu Telmessos in Lykien fand man den Namen:

ΕΡΜΟΛΥΚΟΥ

in welchem man einen Architekten hat erkennen wollen: C. J. gr. n. 4200.

Hermon.

„Das Schatzhaus für die Epidamnier zu Olympia errichteten Pyrrhos und seine Söhne Lakrates und Hermon": Paus. VI, 19, 8. Die Weihgeschenke in demselben waren aus alter Zeit, Werke des Theokles, eines Schülers des Dipoenos und Skyllis.

Heron.

Bei Pseudo-Kallisthenes, dem Schriftsteller, welcher für uns die älteste Quelle der mittelalterlichen Sagen über Alexander bildet, finden wir über die bei der Gründung Alexandriens thätigen Architekten folgende Nachricht (I, 31 in der Didot'schen Ausgabe des Arrian): *Σκέπτεται δὲ ὁ Ἀλέξανδρος καὶ ἑτέρους ἀρχιτέκτονας τῆς πόλεως, ἐν οἷς ἦν Ἥρων Λιβυκός, [ὑδατικὸς] λατόμος, καὶ Κλεομένης μηχανικός, Ναυκρατίτης, καὶ Κράτερος Ὀλύνθιος. Εἶχε δὲ ἀδελφὸν ὁ Ἥρων ὀνόματι Ὑπόνομον. Οὗτος συνεβούλευσεν Ἀλεξάνδρῳ τὴν πόλιν ἐκ θεμελίων κτίσαι, ἐν αὐτῇ δὲ ὑδραγωγοὺς πόρους καὶ ὀχετηγοὺς ἐπιῤῥέοντας εἰς τὴν θάλασσαν. Καλεῖται δὲ Ὑπόνομος διὰ τὸ ὑποδεῖξαι αὐτὸν ταῦτα* (oder nach einer anderen Handschrift: *Καλοῦνται δε ὑπόνομοι διὰ τὸ [τὸν] ὑποδείξαντα Λιβυκὸν Ὑπόνομον καλεῖσθαι*). In der lateinischen Bearbeitung des Julius Valerius (de reb. gest. Alex. I, 23) lautet diese Stelle: Adhibitis autem rex architectoribus, qui ex arte nobiles et celebratiores habebantur, ut Cleomene de Naucrato et Olynthio, et Erateo, Herone etiam Libii qui cum fratre Eponemo erat, accepit etc. 361 Hinsichtlich der kritischen Beschaffenheit des Textes muss ich auf die Noten C. Müllers zum Pseudo-Kallisthenes verweisen. Was die genannten Personen anlangt, so wird es keines ausführlichen Beweises bedürfen, dass Hyponomos eine blosse Personification der Sage ist, indem *ὑπόνομος* einen unterirdischen Gang, Canal oder Kloake bedeutet. Sie macht ihn zum Bruder des Heron, der als Wasserbaumeister Werke dieser Art ausführen mochte. Heron ist nach Müllers Bemerkung wahrscheinlich der Grossvater des bekannten alexandrinischen Mathematikers dieses Namens. — Ueber Kleomenes s. unter diesem Namen. — Krateros ist, wie Müller vermuthet, wohl kein anderer als der auch sonst bekannte Krates. Als Zeitgenosse Alexanders und Canalbauer wird derselbe bei Diogenes Laertius IV, 23 erwähnt. Strabo (X, p. 407) nennt ihn allerdings nicht Olynthier, sondern Chalkidenser: allein dieses Schwanken findet sich, wie Müller bemerkt, eben so hinsichtlich der Historiker Ephippos und Dionysios und erklärt sich hinlänglich durch die Existenz einer makedonischen Stadt Chalkis. Bekannt ist dieser Krates ausserdem noch durch seine Arbeiten an den Emissaren des kopaischen Sees, die, nachdem sie schon theilweise mit Erfolg gekrönt waren, durch die Streitigkeiten der umwohnenden Böoter ins Stocken geriethen: Strabo l. l., Steph. Byz. s. v. *Ἀθῆναι*.

Hippias.

In dem „Hippias oder das Bad" betitelten Schriftchen preist Lucian unter den Männern, welche mit der Kunst der Rede und theoretischem Wissen auch praktische Tüchtigkeit verbanden, seinen Zeitgenossen Hippias, und beschreibt, nachdem er seine Kenntniss der Rede, der Geometrie, Mechanik, Astronomie und Musik kurz berührt, zum Belege dafür ausführlich die Anlage von Thermen, welche ihn zum Urheber hatte. So wenig wir dieses Werk gering achten wollen, so werden wir doch die Vergleichung des Hippias mit Thales, Archimedes und Sostratos auf Rechnung der rhetorischen Form setzen dürfen: die Beschreibung selbst dagegen hat bei dem Mangel ähnlicher Schriften wegen des Eingehens auf die Einzelnheiten der Anlage für uns immer ein hohes Interesse.

Hippodamos. 362

Ueber diesen Sophisten, welcher wegen des von ihm aufgestellten und mehr-

fach praktisch durchgeführten Systems kunstgemässer Städteanlagen unter den Architekten eine Stelle verdient, hat K. F. Hermann (in einem Programme zum 20. Aug. 1841, Marburg) in so eingehender Weise gehandelt, dass wir uns hier begnügen dürfen, aus dieser Arbeit nach ihren Hauptresultaten einen Auszug zu geben. — Hippodamos war der Sohn des Eurykoon: diese Namensform setzt Hermann aus Photius (p. 111: *Ἱπποδάμου νέμεσις*) an die Stelle der minder guten Euryphon bei Aristoteles (polit. II, 5) oder Euryboon bei Hesychius (s. v. *Ἱπποδάμου νέμησις*). Sein eigentliches Vaterland war nach Aristoteles Milet; dass ihn Photius daneben auch noch Thurier nennt, erklärt sich dadurch, dass er zu den Gründern dieser Stadt gehörte (Hesych. l. l., wo für *μετοικήσας εἰς σατυρικοὺς* längst *εἰς Θουριακοὺς* emendirt ist). Weshalb als eine dritte Heimath vom Scholiasten des Aristophanes (Equitt. 327) Samos angeführt wird, vermögen wir nicht nachzuweisen. Bei der Zeitbestimmung müssen wir davon ausgehen, dass die Stadtanlage des Peiräeus von allen obigen Gewährsmännern als sein Werk hingestellt wird, und dass Strabo (XIV, 654) den Architekten dieses Ortes und der Stadt Rhodos als eine und dieselbe Person bezeichnet. Dazu kömmt seine Theilnahme an der Gründung von Thurium und die Erwähnung seines Sohnes Archeptolemos in den Rittern des Aristophanes. Rhodos ward Ol. 93, 1 neu erbaut (Diodor. XIII, 75), Thurium im Anfange der 84sten Olympiade gegründet (vgl. Clinton fasti s. a. 443). Wenn nun die Anlage des Peiräeus gewöhnlich auf Themistokles zurückgeführt wird, so darf doch nicht übersehen werden, dass genauer genommen ihm doch nur die Anlage des Hafens und der Befestigungen zukömmt. Das Bedürfniss einer Stadtanlage mochte sich erst bei der Vermehrung des Verkehrs in diesem Hafen zeigen, und sie kann daher sehr wohl erst der perikleischen Epoche angehören, d. h. der Gründung von Thurium nur um wenige Jahre vorangegangen sein.

Sonach hätten wir bis jetzt als zwei die Thätigkeit des Hippodamos begrenzende Punkte etwa Ol. 83 und 93 gefunden; und es fragt sich daher nur, 363 wie sich hiermit eine letzte chronologische Bestimmung vereinigen lässt. Die Ritter des Aristophanes wurden Ol. 88, 4 aufgeführt; damals aber war der Sohn des Hippodamos, Archeptolemos (v. 327 u. 794), bereits eine politisch bedeutende Person, also wohl kaum weniger als dreissig Jahre alt, so dass er schon vor Ol. 82 geboren sein musste. Wollten wir nun für den Vater zur Zeit der Geburt des Sohnes ebenfalls ein Alter von dreissig Jahren annehmen, so wäre er allerdings bei der Gründung von Rhodos ein Greis von 76 Jahren gewesen. Doch hindert uns nichts, davon einige, etwa sechs Jahre in Abzug zu bringen. Dass aber die Rhodier einem siebzigjährigen, in seinem Fache bewährten Manne die Leitung der Stadtanlage übertrugen, kann bei den zahlreichen Beispielen eines geisteskräftigen Greisenalters unter den Griechen keineswegs als etwas Unerhörtes erscheinen; wenigstens müssen uns diese abhalten, die Annahme derer zu theilen, welche im Widerspruch mit den Nachrichten der Alten, die nur einen Hippodamos kennen, zwei Männer dieses Namens unterscheiden wollen. Wir begnügen uns, auf die Hauptpunkte der Hermann'schen Erörterungen über die Zeit des Hippodamos hingewiesen zu haben, um jetzt, ebenfalls nach Hermann, noch Einiges über die geistige Eigenthümlichkeit des Mannes hinzuzufügen. Diese beruht ihrer Grundlage nach darauf, dass er durchaus der

Klasse der Sophisten angehörte, was er sogar äusserlich durch eine gewisse Eitelkeit in seinem Auftreten bekundete (Arist. l. l.). Auch die Bezeichnung als μετεωρολόγος, die von einer Nebenbeziehung auf ein gewisses phantastisches Treiben nicht frei ist, deutet darauf hin. Das Streben der Sophisten ging aber hauptsächlich darauf hinaus, überall im Leben, wo bisher Sitte, Gewohnheit und praktisches Verständniss maassgebend gewesen war, ein bestimmtes theoretisches, nach bewussten Principien gegliedertes Wissen zur Geltung zu bringen. So war nach Aristoteles Angabe Hippodamos der erste, welcher, ohne selbst an den Staatsgeschäften praktischen Antheil zu nehmen, über politische Gliederungen und die beste Verfassung des Staates schrieb. Was Aristoteles darüber berichtet, zeigt, dass er dabei von einem durchaus abstracten Schematismus ausging, und, anstatt den Staat sich aus gegebenen Verhältnissen entwickeln zu lassen, diese Verhältnisse unter bestimmte theoretische, zum Theil arithmetische Kategorien unterzuordnen trachtete. Ganz dieselbe Geistesrichtung zeigt sich auch in seinen architektonischen Bestrebungen: so wenig wie um praktische Staatsgeschäfte, scheint er sich um die eigentliche praktische Technik des Bauwesens bekümmert zu haben. Vielmehr war auch hier sein Ziel nur, die Anlage grösserer Complexe von Bauwerken, also besonders die Anlage ganzer Städte auf scharfgegliederte, geometrische Principien zurückzuführen. Hippodamos war es nach Aristoteles, welcher τὴν τῶν πόλεων διαίρεσιν εὗρε καὶ τὸν Πειραιᾶ κατέτεμε, also die später sogenannte ῥυμοτομία erfand, welche hauptsächlich auf einer regelmässigen Anlage der Strassen beruhte: vgl. Polit. VII, 10, 4: ἡ τῶν ἰδίων οἰκήσεων διάθεσις . . . εὔτομος . . . καὶ κατὰ τὸν νεώτερον καὶ τὸν Ἱπποδάμειον τρόπον . . . So scheint im Peiräeus die Agora als grosser Platz den Mittelpunkt gebildet zu haben, von welchem aus die Strassen nach bestimmten Linien regelmässig geordnet waren: Ἱπποδάμεια ἀγορὰ τόπος ἐν τῷ Πειραιεῖ ἀπὸ Ἱπποδάμου Μιλησίου ἀρχιτέκτονος, ποιήσαντος Ἀθηναίοις τὸν Πειραιᾶ καὶ κατατεμόντος τῆς πόλεως τὰς ὁδούς: Bekker, anecd. I, 266; Phot. p. 111; cf. Xenoph. Hellen. II, 4, 11; Andoc. de myster. § 45; Harpocr. s. v. Ἱπποδάμεια, und auf die ganze Anlage zielt wohl Aristophanes in den Vögeln (1004 flgd.), wo er von der in der Luft projectirten Stadt des Meton, eines dem Hippodamos vielfach verwandten Geistes sagt:

> ὀρθῷ μετρήσω κανόνι προστιθείς, ἵνα
> ὁ κύκλος γένηταί σοι τετράγωνος κἀν μέσῳ
> ἀγορά, φέρουσαι δ᾽ ὦσιν εἰς αὐτὴν ὁδοὶ
> ὀρθαὶ πρὸς αὐτὸ τὸ μέσον, ὥσπερ δ᾽ ἀστέρος,
> αὐτοῦ κυκλοτροῦς ὄντος, ὀρθαὶ πανταχῇ
> ἀκτῖνες ἀπολάμπωσιν.

Von Thurium wird es uns bestimmt überliefert, dass die Stadt der Länge nach von vier, der Breite nach von drei Hauptstrassen regelmässig durchschnitten war: Diod. XII, 10; und eben so wird von Rhodos die Regelmässigkeit der Anlage, welche die ganze Stadt wie ein Haus erscheinen liess, besonders hervorgehoben, nur dass hier wegen der Beschaffenheit der Oertlichkeit der Plan des Ganzen nach der Form eines Theaters geordnet war: Aristides I, p. 799; Diod. XIX, 45; XX, 83. So bedeutend uns indessen hier der Einfluss des Hippodamos entgegentritt, so ist er doch keineswegs auf diese unter seiner be-

sondern Leitung entstandenen Anlagen beschränkt, sondern äussert sich noch weit nachdrücklicher darin, dass von seiner Zeit an die von ihm durchgeführten Principien mehr oder minder bei jeder neuen Städtegründung Anwendung fanden, wie die Nachrichten über Smyrna, Halikarnass, Kos, Mytilene, namentlich aber auch über Alexandria und Antiochia zur Genüge lehren.

Hospes

wird als Architekt in einer lateinischen Inschrift zu Cajazzo im Neapolitanischen aus dem letzten Jahrhundert der Republik genannt:

ARCHITECTVS. HOSPES. APPIAI. SER

Mommsen: I. R. N. 3918. Zu welchem Bau sie gehört, lässt sich nicht nachweisen.

Hyponomos, s. Heron.

Iktinos,

von Varro (bei Ausonius Mos. 308) der Hebdomas der berühmtesten Architekten beigezählt (vgl. Plut. praec. reip. ger. p. 802), war besonders zu Athen unter der Staatsverwaltung des Perikles thätig. Er war der Architekt des Parthenon, in welchem die Statue von Phidias Ol. 85, 3 aufgestellt wurde: Paus. VIII, 41, 9; Strabo IX, 395 und 396. Plutarch (Per. 13) nennt neben ihm den sonst unbekannten Kallikrates, welchen man eben wegen seiner Stellung neben einem so ausgezeichneten Architekten nur für den Bauunternehmer (*ἐργολάβος*) hat halten wollen: eine Annahme, welche dadurch unterstützt wird, dass Plutarch (l. l.) ihn bei Erwähnung des Baues der langen Mauern wirklich als *ἐργολάβος* dieses Werkes anführt. Wenn ferner Vitruv (VII, praef. 12) berichtet, Iktinos und Karpion hätten über den Parthenon geschrieben, so muss es ungewiss bleiben, sowohl ob Karpion am Bau selbst Theil hatte, als auch ob jeder für sich oder beide gemeinschaftlich eine Schrift verfassten. Dem Iktinos legen Vitruv (ib. 16) und Strabo (IX, 395) auch den durch die Schwierigkeit der Bedachung berühmt gewordenen Bau des Tempels der Demeter und Persephone zu Eleusis bei, während auch hier Plutarch drei andere Architekten nennt, welche nach einander 366 an dem Bau betheiligt waren. Vielleicht hatte also hier, wie man angenommen hat, Iktinos nur eine Art Oberaufsicht oder er hatte den Entwurf für das Ganze geliefert. Ein drittes Werk des Iktinos ist der Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae (Phigalia), der grösste im Peloponnes nächst dem Tegeatischen, aber auch diesem durch harmonische Vollendung und Schönheit des Materials überlegen: Paus. VIII, 41, 8; vgl. Th. I, S. 49. Was bei Ausonius die Erzählung von einer wunderbaren Eule bedeuten mag:

Ictinus, magico cui noctua perlita fuco
Allicit omne genus volucres perimitque tuendo,

vermag ich nicht zu erklären.

Illyrios

restaurirte in später Zeit (nicht vor dem dritten Jahrhundert n. Ch.) die athenischen Mauern, laut einer metrischen Inschrift: C. J. gr. n. 428.

Julianos.

Bei Konstantinos Harmenopulos (Prompt. iur. II, tit. IV, §. 12) werden erwähnt: *ἐπαρχικὰ ἀπὸ τῶν τοῦ Ἀσκαλωνίτου Ἰουλιανοῦ τοῦ ἀρχιτέκτονος ἐκ τῶν νόμων ἤτοι ἐθῶν τῶν ἐν Παλαιστίνῃ.* An einen Architekten oder richtiger Mechaniker

Julianos ist auch ein Brief des Aeneas (in der Zeit des Kaisers Anastasios) gerichtet: Epistolae graec. ed. Cuiacius, Aur. Allobr. 1606, p. 429; vgl. Osann Kstbl. 1830, No. 83. Doch wissen wir weder über den einen noch über den andern etwas näheres.

Kallaeschros, s. Antistates.

Kallias,
Architekt oder Ingenieur aus Arados, hatte das Modell einer Maschine construirt und den Rhodiern vorgestellt, dass er durch dieselbe die Belagerungswerkzeuge des Demetrios Poliorketes zu bewältigen im Stande sei. Sein Plan scheiterte jedoch, weil die Maschine wohl im Modell, nicht aber in grossem Maassstabe ausführbar war: Vitr. X, 16, 3.

Kallikrates, s. Iktinos.

Kallimachos, s. Th. I, S. 176 flgd.

Karpion
schrieb über den Parthenon zu Athen: Vitr. VII, praef. 12; vgl. Iktinos. Schneider vermuthet, dass sein Name bei Vitruv vielleicht den des durch Plutarch bekannten Kallikrates verdrängt habe.

Kleisthenes, s. unter den Malern, S. 85. 367

Kleodamos, s. Athenaeos.

Kleoetas,
Bildhauer und Architekt etwa zur Zeit des Phidias; vgl. Th. I, S. 76. Sein Werk war die Anlage der kunstreichen Schranken im Hippodrom zu Olympia, von welcher uns Pausanias (VI, 20, 10—14) eine ausführliche Beschreibung hinterlassen hat, deren Einzelnheiten mehrfach von Visconti P. Cl. V, zu tav. d'a. 1; Hirt: Gesch. d. Bauk. III, 148; G. Hermann: opusc. VII, 388 etc. erörtert worden sind. Zweck der Anlage war, den Ablauf der Wagen so zu regeln, dass keiner derselben vor dem andern im Vortheil sich befände. Zu diesem Behufe waren von den beiden Endpunkten der Längenseite des Circus aus je eine Reihe von Schuppen gebaut, welche sich in einem zwischen denselben nach dem Beginne der Spina zu gelegenen Punkte begegneten, so dass das Ganze nach seiner keilförmigen Grundform mit einem Schiffsschnabel verglichen werden konnte. Aus diesen Schuppen nun liefen die Wagen nicht gleichzeitig aus, sondern es öffneten sich durch Herablassen eines vorgezogenen Seiles die entferntesten zuerst, und so je einer auf jeder Seite weiter bis zu den vordersten. Das Signal zum Ablauf aber ward den Zuschauern dadurch sichtbar, dass sich ein auf der vordern Spitze des Baues aufgestellter Delphin herabsenkte, während zugleich ein eherner Adler von einem Altar aufstieg, welcher in jeder Olympiade auf der Rückseite der Schuppen gerade in der Mitte des zwischen ihnen befindlichen Raumes errichtet wurde. Gewisse Verfeinerungen an dem von Kleoetas erfundenen Mechanismus hatte später Aristides angebracht, welchen man mit dem Maler oder wohl richtiger mit dem Bildhauer, einem Schüler des Polyklet, hat identificiren wollen, indem dieser als Bildner von Zwei- und Viergespannen wohl ein besonders lebhaftes Interesse für das olympische Wettrennen besitzen mochte.

Kleomenes
aus Naukratis in Aegypten, wird von Justin (XIII, 4) Erbauer Alexandriens ge-

nannt, und auch Pseudo-Kallisthenes I, 31 und Julius Valerius (de reb. gest. Alex. M. I, 21 u. 23) führen ihn neben andern Architekten an, welche bei der 368 Gründung dieser Stadt thätig waren; ersterer, indem er ihn noch speciell als μηχανικός bezeichnet. Dennoch fragt es sich, ob er den Künstlern beigezählt werden darf, indem wir ihn sonst, bei Justin (l. l.), Arrian (III, 5, 4) und Curtius (IV, 8) als einen Beamten höheren Ranges erwähnt finden, dem die Verwaltung ganzer Provinzen übertragen wird. Wenn nun namentlich Curtius von ihm als Chef der Finanzverwaltung von Afrika und Aegypten spricht, so liegt die Vermuthung nahe, dass ihm auch bei der so wichtigen Stadtgründung ein ähnliches Amt zugefallen sei.

Kleon:

ΚΛΕΩΝ ΠΕΙ(leg *Ρ.*)*ΙΚΛΕΙΔΑ*
ΛΑΚΕΔΑΙΜΟΝΙΟΣ
ΑΡΧΙΤ. ΚΤΟΝΕΙ

„Spartae in templo Lycurgi . . . Ex schedis Fourmonti“: C. J. gr. 1458.

Koroebos.

Ueber den zur Zeit des Perikles ausgeführten Bau des Telesterion (des Heiligthums der Demeter und Persephone) in Eleusis berichtet Plutarch (Per. 13), dass Koroebos die untere Säulenreihe nebst dem Architrav errichtet, nach seinem Tode der Xypetier Metagenes das übrige Gebälk und die obern Säulen darauf gesetzt, und endlich Xenokles aus Cholargos durch Hinzufügung des Daches (τὸ δ' ὀπαῖον ἐπὶ τοῦ Ἀνακτόρου) das Ganze vollendet habe. Diese drei Architekten werden sonst nirgends erwähnt; und noch mehr: ihr ganzer Bau wird von Vitruv und Strabo dem Iktinos beigelegt (w. m. s.).

Krateros und Krates, s. Heron.

Lacer.

C. Julius Lacer baute unter Trajan eine Brücke über den Tagus und einen der Kaiserfamilie geweihten Tempel zu Alcantara in Spanien (oder etwa die „ponte d'Alcantara“ zu Toledo?) laut einer längeren lateinischen Inschrift, gegen deren Echtheit wenigstens kein specieller Verdacht vorliegt: Gruter p. 162, 1.

Lakrates, s. Hermon.

Leonidas,

einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie (Vitruv VII, praef. 14), ist wohl der Maler aus Anthedon; vgl. S. 111.

369 Libon.

„Architekt des Zeustempels zu Olympia war Libon, ein einheimischer Künstler“: Paus. V, 10, 3. Seine Zeit lässt sich nicht genau bestimmen. Erbaut ward der Tempel aus der Beute eines Krieges, welchen die Eleer mit den Pisaten in der 52. Olympiade führten; vgl. Clinton fasti: Ol. 52. Doch brauchte er nicht sofort nach dieser Zeit begonnen zu sein, und wir vermögen also nur zu sagen, dass er in der 86. Olympiade, als Phidias das Tempelbild aufstellte und seine Schüler die Giebel schmückten, vollendet war.

Mandrokles

aus Samos baute für Darius die Brücke über den Bosporos und weihte in das Heraeon seiner Vaterstadt ein Gemälde, welches den Uebergang über diese Brücke darstellte: Herod. IV, 87—88.

Antinous Marcellus.
Die Inschrift, nach welcher ihn Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 349) unter die Architekten aufgenommen wissen wollte, wird von Janssen (Musei Lugduno-Batavi insriptiones gr. et lat. p. 23) gewiss mit vollstem Rechte für verdächtig erklärt.

Megakles, s. Antiphilos.

Melampus oder wohl richtiger Melanthius, s. unter den Malern, S. 96.

Memnon.
Unter den sieben Weltwundern nennt Hygin (fab. 222) den Palast des Kyros zu Ekbatana, welchen Memnon aus bunten und weissen, durch Gold verbundnen Steinen gebaut habe. Die ganze Nachricht scheint wenig zuverlässig.

Menalippos, s. Stallii.

Menedemos, s. unter den Malern S. 85.

Menekrates.
Unter den sieben Architekten, welche Ausonius in der Mosella v. 300 ffgd., aus den Hebdomades des Varro schöpfend, als die berühmtesten des Alterthums aufzählt, finden wir auch Menekrates erwähnt. Er ist sonst gänzlich unbekannt, so dass man an eine Namenverwechselung zu denken geneigt ist.

Menesthes
baute zu Alabanda den Pseudodipteros des Apollo: Vitr. III, 2, 6. Ueber die 370
kritische Beschaffenheit der Worte Vitruv's vgl. unter Hermogenes. Die Zeit des Künstlers lässt sich nicht bestimmen.

Mersis.
Letronne Inscr. de l'Eg. I, p. 428) erwähnt eine bei Cosseïr gefundene Inschrift, in welcher ein Architekt Mersis genannt werde.

Messalinos.
Laut einer metrischen Inschrift über einem Bogen des Theaters zu Ephesos war dasselbe (wohl in später römischer Zeit) von Messalinos reparirt worden: C. J. gr. 2976. Hiermit zu vergleichen ist die Erwähnung bei Huschke (Anall. crit. p. 271): *Εἰς καμάραν. Μεσσαλινοῖο γόνος τόδε θέσκελον ἔκτισε τόξον.*

Metagenes I, s. Chersiphron.

Metagenes II, s. Koroebos.

Metiochos.
Zu Athen gab es einen Gerichtshof, Meticheion nach seinem Begründer Metiochos genannt, der für einen Architekten oder für einen Rhetor oder für beides zugleich erklärt wird: Pollux VIII, 10, 121; Phot. lex. s. v. *Μητίοχος*; Bekk. anecd. I, p. 303; vgl. Hesych. s. v. *Μητίχου τέμενος* und Proverb. Append. 94, p. 424 ed. Schneidewin. Nun lernen wir aus Plutarch (reip. ger. praec. p. 811 E.) einen Metiochos als einen der Genossen des Perikles kennen, welcher dadurch den Spott und die Angriffe der Dichter gegen sich hervorruft, dass er gestützt auf die Protection des Perikles alle möglichen Aemter und Verwaltungsstellen in seiner Hand zu vereinigen weiss:

Μητίοχος μὲν [γὰρ] στρατηγεῖ, Μητίοχος δὲ τὰς ὁδούς,
Μητίοχος δ' ἄρτους ἐποπτᾷ, Μητίοχος δὲ τἄλφιτα.
Μητιόχῳ δὲ πάντα κεῖται, Μητίοχος δοιμώξεται.

(Wahrscheinlich von Hermippos: Fritzsche de sort. iudic. ap. Ath. p. 81; Bergk

reliq. com. att. p. 12, 18). Bei einem Manne von solchem Charakter erscheint es durchaus begreiflich, dass er, auch ohne Architekt von Fach zu sein, doch Bauunternehmer wird. Welchen Umfang übrigens die Baulichkeiten der als Temenos bezeichneten Anlage hatten, sind wir zu bestimmen ausser Stande.

371 Mnesikles

war der Architekt der Propyläen auf der Akropolis zu Athen. Sie wurden nach Philochoros (bei Harpokrat. s. v. *Προπύλαια*) Ol. 85, 4 begonnen und nach Heliodor (ebendas.) und Plutarch (Pericl. 13) in einem Zeitraume von fünf Jahren und mit einem Kostenaufwande von 2012 Talenten vollendet. Dass man mit Unrecht den Mnesikles mit einem beim Bau fast verunglückten und wunderbar geheilten Sklaven des Perikles hat identificiren wollen, ist schon Th. I, S. 186 bemerkt worden. — Unterhalb der Propyläen hat sich ein Architrav mit einer Inschrift eingemauert gefunden, welche nach der Abschrift Raoul-Rochette's (Lettre à Mr. Schorn, p. 362) so lautet:

ΜΝΗΣΙΚΛΗΣΕΠΙΚΡΑΤΟΥΟΙΝΑΙΟΣ . . . . ΑΜΦΙΤΡΟΠΗΘΕΝΔΗΜΗΤΡΙΚΑΙΚΟΡΗΙΑΝΕΘΗΚΕΝ.

Die Schrift ist jünger, als das perikleische Zeitalter, und sollte die Inschrift also auf den bekannten Architekten bezogen werden, so müsste eine spätere Wiederherstellung derselben angenommen werden. Doch ist der Name keineswegs so selten in Athen, dass dies ohne Weiteres nothwendig wäre.

Mustius,

Architekt zur Zeit des jüngeren Plinius. Dieser wendet sich (IX, 39) an ihn mit dem Auftrage, für die Vergrösserung, resp. den Neubau eines Cerestempels auf seinen Gütern vier Säulen nebst Marmor zu den Fussböden und Wänden zu besorgen, und ausserdem ihm den Plan zu einer Halle zu entwerfen, welche wegen Enge des Raumes nicht um den Tempel herum, sondern in seiner Nähe errichtet werden müsse, indem er gerade in dem Anpassen eines Planes an die Eigenthümlichkeit bestimmter Oertlichkeiten besonders geschickt sei.

C. Mutius,

der Architekt des Tempels des Honos und der Virtus zu Rom, eines Peripteros ohne Posticum, d. h. ohne die hintere Halle, „welcher, wenn er von Marmor gebaut gewesen, so dass er ebenso, wie hinsichtlich der Feinheit der Kunst, auch in Betreff der Pracht und des Aufwandes Ansprüche machen könnte, unter den ersten und vorzüglichsten Bauwerken genannt werden würde“: Vitr. VII, 372 praef. 17; III, 2, 5. Das Beiwort, durch welches Vitruv in beiden Stellen den Tempel näher bezeichnet, ist in den Handschriften vielfach verderbt: III, 2, 5 bieten sie allerdings mit nur geringen Abweichungen ad Mariana; VII, praef. 17 dagegen marianae, malinianae, maximianae, marimianae, marinianae, marmianae, malinianae u. a. Da uns nun besonders der Tempel des Honor und der Virtus bei der Porta Capena bekannt ist, welcher von Marcellus in der Schlacht bei Clastidium gelobt und siebzehn Jahre später von seinem Sohne geweiht ward (vgl. Schneider zu Vitruv III, 2, 5; Becker, röm. Altth. I, S. 510), so hat namentlich Marini in den Text des Vitruv Marcellianae aufnehmen wollen. Allein wir haben positive Nachrichten über einen denselben Gottheiten von C. Marius geweihten Tempel, wenn sich auch seine Lage nicht mehr genau bestimmen lässt (s. bes. Orelli inscr. 543; Festus p. 344 M., Schol. ad Cic. pr. Planc. 32;

und Becker röm. Altth. I, 405—7); und da nun trotz aller Varianten bei Vitruv in keiner sich eine Spur der Silbe „cell" findet, so scheint es mir mit Becker durchaus nothwendig, in dem von Mutius gebauten den Marianischen zu erkennen.

Nexaris,
einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14.

J. Nikodemos,
auch Neikon der jüngere genannt, Architekt etwa zur Zeit Hadrians, baut und schmückt auf seine Kosten eine Markthalle zu Pergamos: C. J. gr. 3545; vgl. 3546, wo, wie es scheint, derselbe Neikon mathematische Sätze aufstellt.

Nikon,
der Vater des Galen (also in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts lebend), war Geometer und Architekt: Suidas s. v. *Γαληνός*; Tzetzes Chil. 397. Galen selbst bezeichnet ihn als einen auch sonst wissenschaftlich sehr gebildeten Mann; vgl. die Ausg. von Kühn I, S. 24—25. Da er aus Pergamos stammte, so liegt die Vermuthung nicht fern, ihn mit dem ebengenannten Nikodemos in Verbindung zu bringen.

Nilus.
Sein Name findet sich auf der unteren Seite der grossen Säule, welche lange hinter dem Palast von Monte Citorio zu Rom lag und jetzt zu Ehren der unbefleckten Empfängniss der Maria vor der Propaganda aufgerichtet werden soll: Bracci, mem. d. incis. II, p. 270. 373

P. Numisius,
der Architekt des Theaters zu Herculanum: Mommsen I. R. N. 2419. Da dasselbe mit ziemlicher Sicherheit in die augusteische Zeit gesetzt werden darf, so kann möglicher Weise der Architekt identisch sein mit dem P. Numisius, welchen Vitruv als seinen Collegen in der Aufsicht über die Kriegsmaschinen anführt: Vitr. I, praef. 2.

Paeonios, s. Chersiphron.

Parmenion.
In den Erzählungen des Pseudo-Kallisthenes (I, 32) und des Julius Valerius (de reb. gest. Alex. I, 35) von der Gründung Alexandriens ist auch von einem Architekten Parmenion (oder Parmeniskos) die Rede: ihm sei bei der Anlage des Serapeum die Ausführung des Tempelbildes übertragen worden und auch später habe das Gebäude nach ihm „das Serapeum des Parmenion" geheissen. Damit stimmt allerdings nicht eine andere Nachricht, nach welcher wir das Bild des Gottes dem Bryaxis beigelegt haben; vgl. Th. I, S. 269. Bei dem sehr unkritischen Charakter jener Erzählungen weniger der Geschichte, als der Sagen Alexanders werden wir daher wohl annehmen müssen, dass die Nachrichten über Bildhauer und Architekten verwirrt wurden, wenn sie nicht etwa ihre Entstehung geradezu der Benennung des Serapeums verdankten, welche jedoch eben so wohl durch eine Beziehung auf den bekannten Feldherrn Alexanders, als auf einen sonst ganz unbekannten Künstler veranlasst sein konnte.

Perittas, s. Xenaeos.

Phaeax.
Nach dem Siege des Gelon über die Karthager (Ol. 75) führten die Agrigentiner

mit Hülfe zahlreicher Kriegsgefangenen neben andern Bauten auch vortreffliche Kloaken aus. Die Leitung dieses Unternehmens hatte ein Mann mit Namen oder Beinamen (ὁ προσαγορευόμενος) Phaeax, und sein Werk erfreute sich eines solchen Beifalls, dass bei den Agrigentinern die Kloaken nach ihm φαίακες genannt wurden: Diod. XI, 25.

Phileos, s. Pythios.

374 Philokles,

aus dem Demos Acharnae, war der Architekt des Erechtheum zufolge der Baurechnung vom vierten Jahre der 92sten Olympiade: C. J. gr. n. 160. Dass er, und nicht Archilochos (w. m. s.), der eigentliche Architekt war, geht daraus hervor, dass er nicht, wie dieser, einen geringen Lohn erhält, sondern als Mitglied der obersten Baubehörde zwischen den ἐπιστάται und dem γραμματεὺς genannt wird.

Philon

muss einer der berühmtesten Architekten gewesen sein, da er von Varro in seine Hebdomas aufgenommen wurde (bei Auson. Mosell. 303). Aus Vitruv (VII, praef. 12) erfahren wir zunächst nur, dass er über die Symmetrien heiliger Gebäude und über das Arsenal, welches er im Peiräeus gebaut hatte, Schriften hinter-375 liess. Von der ersteren findet sich auch eine Erwähnung bei Pollux (X, 188): ἐν γοῦν τῇ τοῦ νεὼ ποιήσει, ἣν Φίλων ἢ Θεόδωρος (al. Ἀπολλόδωρος) συνέθηκε, γέγραπται, κυνδάλους δὲ ἐχέτω ζυγὸν ἕκαστον. Sein Ruhm gründet sich aber auf den Bau des Arsenals (ὁπλοθήκη, armamentarium). Er selbst hatte in beredter Rede dem Volke die Vortheile der Anlage dargelegt und es dadurch erst zur Ausführung derselben bestimmt: Cic. de or. I, 14; Valer. Max. VIII, 12, 2; Philodem. de rhetor. col. XII. Dieses bewundernswerthe Werk war zur Aufnahme von mehreren hundert Schiffen eingerichtet. Plinius (7, 125) spricht sogar von tausend; Strabo (IX, 395) giebt vierhundert an. Die Zeit der Erbauung, und somit auch die des Künstlers, über welche Sillig ungewiss ist, lässt sich noch ziemlich fest bestimmen. Zuerst berichtet nemlich Vitruv (VII, praef. 17), dass zur Zeit des Demetrios Phalereus Philon an das Telesterion zu Eleusis (s. Iktinos und Koroebos) eine Vorhalle angebaut, und dadurch nicht nur für die Bequemlichkeit der Eingeweihten gesorgt, sondern auch das Ansehen des Gebäudes bedeutend gehoben habe. Die politische Wirksamkeit des Demetrios aber fällt in die 114te bis 118te Olympiade. Speciell auf den Bau des Arsenals bezieht sich eine andere Nachricht bei Plutarch (Vitt. X. Orat. Lycurg. p. 841 D), der zufolge Lykurg während seiner Finanzverwaltung, also um Ol. 110—112, dasselbe vollenden liess: ἡμίεργα παραλαβὼν τούς τε νεωσοίκους καὶ τὴν σκευοθήκην . . . ἐξειργάσατο καὶ ἐπετέλεσε. Sonach ist Philon ein Zeitgenosse Alexanders, welchen er jedoch um eine Reihe von Jahren überlebte. Sein Werk bestand nicht viel länger als zwei Jahrhunderte: Sulla verbrannte 86 v. Chr. mit andern Gebäuden des Peiräeus auch das Arsenal: Appian, bell. Mithr. 41; Plut. Sulla 14. — Aus diesen Erörterungen ergiebt sich nun von selbst, dass Philo aus Byzanz, welcher etwa 150 v. Chr. lebte und mehrere zum Theil noch erhaltene Bücher über Mechanik und Kriegsmaschinen schrieb, nicht mit dem von Ausonius als Cecropius, also als Athener bezeichneten Erbauer des Arsenals verwechselt werden darf.

Phiteus, s. Pythios.

Phoenix, s. Satyros.

Pollis,

einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie (Vitr. VII, praef. 14), wohl identisch mit dem Bildhauer, s. Th. I, S. 368.

Polyklet,

der berühmte Bildhauer (Th. I, S. 148 flgde.), war auch als Architekt ausgezeichnet. Das Theater, welches er nebst dem Odeum beim Tempel des Asklepios zu Epidauros aufführte, preist Pausanias (II, 27, 5) als das erste hinsichtlich der Schönheit und Harmonie.

Sex. Pompeius Agasius.

Die Inschrift, welche von ihm handelt (Grut. 623, 3), ist in der Form, wie sie uns vorliegt, zu verdächtig, als dass es gestattet wäre, auf sie weitere Folgerungen zu bauen.

Porinos, s. Antistates.

C. Postumius Pollio.

Sein Name findet sich in einer Inschrift von Terracina:

C. POSTVMIVS. C. F
POLLIO
ARCHITECTVS

Murat. 972, 6. Er lebte um die Zeit des Augustus, sofern er es ist, als dessen Freigelassenen wir den Architekten L. Cocceius Auctus kennen (w. m. s.). Eine andere auf ihn bezügliche Inschrift (Reines. XI, 22, p. 616) stammt aus verdächtiger Quelle.

Pothaeos, s. Antiphilos.

Pyrrhos, s. Hermon.

Pythios. 376

Auf diesen Namen sind nach dem Vorgange Raoul-Rochette's (Lettre à Mr. Schorn p. 381) die verschiedenen Nachrichten zu beziehen, welche man früher wegen unzulänglicher Kritik des Vitruvtextes auf mehrere Künstler vertheilen zu müssen glaubte. Zuerst nennt Vitruv (I, 1, 12) Pythios als Architekten des ionischen Tempels der Athene zu Priene. Hier ist der Name Pythios, wenn auch in manchen Handschriften verderbt, doch durch andere hinlänglich gesichert. Weiter wird von Vitruv (VII, praef. 12) als Schriftsteller über denselben Tempel Phileos angeführt. So steht der Name in den Handschriften und Ausgaben bis auf Marini, der mit Nachdruck darauf hinweist, dass in beiden Stellen offenbar von einem und demselben Manne die Rede sei, und deshalb Pythius schreibt. In der ersten theilt Vitruv aus der Schrift des Pythios dessen Ansicht mit, dass der Architekt in allen Künsten und Wissenschaften noch tüchtiger sein müsse, als selbst die Virtuosen in den einzelnen Fächern; wogegen Vitruv ausführt, dass man vom Architekten nicht das technische Können in allen den verschiedenen Zweigen des Wissens verlangen dürfe, sondern nur eine encyclopädische Bildung, so weit sie auf die Ausübung der Baukunst von Einfluss sei. Pythios begnügte sich also in seiner Schrift nicht mit der blossen Beschreibuug des von ihm erbauten Tempels, sondern ging auf Fragen allgemeinerer Art ein. Wenn nun weiter Vitruv (IV, 3, 1) unter denen, welche

sich gegen die Anwendung des dorischen Styls für die Tempelarchitektur ausgesprochen hatten, einen Pytheus nennt, so haben wir es gewiss wieder nur mit Pythios zu thun, welche Namensform in der That mehrere Handschriften darbieten. — Der Tempel der Athene war zufolge der Inschrift von Alexander geweiht (C. J. Gr. 2902):

ΒΑΣΙΛΕΥΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΑΝΕΘΗΚΕΤΟΝΝΑΟΝ
ΑΘΗΝΑΙΑΙΠΟΛΙΑΔΙ

wahrscheinlich zur Zeit seines Zuges durch Kleinasien Ol. 111, 3. Ueber das in der 107ten Olympiade begonnene Mausoleum schrieb aber nach Vitruv (VII, praef. 12) wiederum ein Architekt, dessen Name in den Handschriften zwischen 377 Phiteus, Phyteus und Pytheus schwankt, der aber gewiss von dem Erbauer des Tempels zu Priene nicht verschieden ist. Endlich nennt Plinius (36, 31) das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des Mausoleum ein Werk des Pythis, der wiederum von dem Architekten schwer zu trennen sein wird, namentlich da dieser bei den Ansprüchen, welche er an den Architekten stellte, sich doch in irgend einer andern Kunst versucht haben wird. Will man aber etwa bei Plinius (so wie theilweise bei Vitruv) den Namen nicht gegen die Auctorität der Handschriften verändern, so bleibt immer noch die keineswegs unwahrscheinliche Annahme übrig, dass schon im Alterthum der Name nicht immer gleichmässig überliefert worden sei. Sonach erscheint Pythios als einer der bedeutendsten Architekten zur Zeit Alexanders, welcher seine Tüchtigkeit theoretisch durch Schriften und praktisch durch zwei ausgezeichnete Werke bethätigt. Hinsichtlich der letztern verweise ich für den Tempel zu Priene auf Müller Arch. § 109, 16; für das Mausoleum ebendas. 151, 1; und auf Th. I, S. 223, 227 u. 268.

Rabirius,

bekannt aus einem Epigramme Martial's: VII, 56 (vgl. auch X, 71):

Astra polumque pia percepsti mente, Rabiri,
  Parrhasiam mira qui struis arte domum.
Phidiaco si digna Jovi dare templa parabit,
  Has petat a nostro Pisa tonante manus.

Die Parrhasia domus bezeichnet die Kaiserpaläste auf dem Palatin; und hier sind wahrscheinlich die Prachtbauten des Domitian zu verstehen. Bei dem Juppitertempel ist der Ausdruck tonante schwerlich speciell auf den Juppiter tonans zu beziehen, da wir von Bauten an diesem zu Martial's Zeit nichts wissen. Dagegen stellte bekanntlich Domitian den grossen capitolinischen Tempel glänzend wieder her, und ausserdem errichtete er ebenfalls auf dem Capitol dem Juppiter custos einen neuen grossen Tempel: Tacit. hist. III, 74; Suet. Domit. 5.

Rhoekos, s. Theodoros.

Sarnacus

(sofern der Name nicht etwa corrumpirt ist), einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14.

378 Satyros.

„Ueber das Mausoleum schrieben Satyros und Pythios, denen das Glück in

Wahrheit das höchste und grösste Geschenk darbot: denn sie, denen durch ihre Kunst für alle Zeiten das höchste immer dauernde Lob zu Theil geworden, leisteten auch durch ihr Denken (d. h. ihre Schriften) vortreffliche Dienste": Vitr. VII, praef. 12. Waren sie sonach beide als Architekten an einem Werke beschäftigt, so war auch vielleicht die Schrift von ihnen gemeinschaftlich verfasst. — Verschieden von diesem Satyros ist ein anderer, Zeitgenosse des Ptolemaeos Philadelphos, welcher einen Obelisken von 80 Ellen (cubiti) aus den Steinbrüchen zu Wasser nach Alexandrien transportirte und im Arsinoeum aufstellte, von wo er später auf das römische Forum versetzt wurde: Plin. 36, 67. Doch fügt Plinius hinzu, dass Callixenus statt des Satyros einen uns sonst nicht bekannten Phoenix nenne. Dagegen wird Satyros noch einmal von Strabo (XVI, 769) als Gründer von Philotera erwähnt, einer Stadt in Aegypten, welche nach der Schwester des Ptolemaeos Philadelphos den Namen führte und von Satyros bei Gelegenheit einer Sendung zur Erforschung der Elephantenjagd und des Troglodytenlandes angelegt wurde.

Saurus, s. Batrachos.

P. Septumius

schrieb zwei Bücher über Architektur: Vitr. VII, praef. 14. Dass er selbst auch Architekt war, braucht deshalb noch nicht angenommen zu werden. Vielmehr vermuthet Schneider (zu Vitr. a. a. O.), dass er identisch sei mit dem Quästor des Varro, an welchen dieser die drei ersten Bücher de lingua latina richtete: Varro de l. l. VII, § 109 M.

Severus, s. Celer.

Silanion,

bekannt als Bildhauer, schrieb über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 12; vgl. Th. I, S. 276 flgd.

Silenus

schrieb ein Buch über dorische Architektur, de symmetriis Doricorum: Vitr. VII. praef. 12.

Skopas,

der berühmte Bildhauer, musste auch als Architekt in hohem Grade tüchtig sein, da der Tempel der Athene Alea zu Tegea von ihm erbaut war: Paus. VIII, 45, 5; vgl. Th. I, S. 223 flgd. 379

Smilis

wird als einer der Architekten des Labyrinths in Lemnos genannt; s. unter Theodoros und Th. I, S. 20 flgd.

Sostratos,

Sohn des Dexiphanes aus Knidos. In seiner Vaterstadt hatte er eine Halle erbaut, welche zugleich auf ihrer Höhe einen Spaziergang darbot: Lucian amor. 11; Plin. 36, 83, welcher bemerkt, dass: hic omnium primus pensilem ambulationem Gnidi fecisse traditur. Weit berühmter ist jedoch ein anderes Werk, der Pharos (Leuchtthurm) zu Alexandrien: Plin. l. l.: Strabo XVII, 791; Lucian. quom. hist. conscr. 62; Schol. Luc. Icaromen. 12; Suid. und Steph. Byz. s. v. φάρος; Euseb. ἱστ. συν. p. 368 Scal. Er war hoch, vierseitig, jede Seite ein Stadion breit (Schol. Luc.), von Marmor erbaut (Strabo) und hatte 800 Talente gekostet, welche Ptolemaeos I. hergab (Plin.). Statt dieses Königs, welchen auch Suidas nennt,

sprechen die Scholien zu Lucian wohl minder genau von Alexander und seiner Mutter als denen, welche den Bau veranlasst. Auffallender Weise war das Werk als von dem Künstler selbst geweiht durch die Inschrift bezeichnet, welche nach Lucian und den Scholien lautete: *Σώστρατος Δεξιφάνους Κνίδιος θεοῖς σωτῆρσιν ὑπὲρ τῶν πλωϊζομένων.* Auch Plinius spricht von dieser Dedication, und zwar so, dass sie mit dem Willen des Ptolemaeos geschehen sei. Wenn dagegen Lucian erzählt, Sostratos habe seinen Namen heimlich auf den Stein geschrieben, ihn überstrichen, und darauf den Namen dos Königs gesetzt, so dass dieser mit der Zeit verschwand und erst dann der seinige hervortrat, so können wir in dieser Erzählung wohl nur eine Volkssage erkennen. Ueber eine spätere Restauration des Pharos s. unter Ammonios. — Ausserdem erzählt Lucian (Hipp. 2) von Sostratos noch, dass er durch Ableitung des Nil Memphis ohne Belagerung in die Hände des Ptolemaeos geliefert. Endlich aber werden wir den von Plinius (34, 51) unter der 113ten Olympiade angeführten Bildhauer für identisch mit dem Architekten halten dürfen.

Spintharos

380 aus Korinth war Architekt des Tempels zu Delphi. Der alte war Ol. 58, 1 abgebrannt. Für den Wiederaufbau sammelten die Delphier in ganz Griechenland und selbst in Aegypten; sie selbst trugen den vierten Theil bei; die Ausführung aber übernahmen die aus Athen vertriebenen Alkmäoniden für dreihundert Talente. Sie bauten ihn glänzender, als sie verpflichtet waren, indem sie z. B. den Pronaos aus parischem Marmor errichteten, während für den Rest des Tempels nur der gewöhnliche Poros verwendet wurde: Pausanias X, 5, 13; Herodot II, 180; V, 62; Schol. Pind. Pyth. VII, 9. Da die Vertreibung der Alkmäoniden nicht vor das Ende des zweiten Exils des Peisistratos fällt, so kann der Tempel vor Ol. 60 nicht begonnen worden sein. Wann das eigentliche Gebäude vollendet ward, vermögen wir nicht anzugeben: die Sculpturen im Giebel wurden erst gegen Ol. 90 aufgestellt; vgl. Th. I, S. 173. Müller Arch. § 80, 5.

C. und M. Stallius.

Das Odeum in Athen war im Mithridatischen Kriege bei der Eroberung durch Sulla (86 v. Chr.) abgebrannt: Appian. bell. Mithr. 38; Paus. I, 20. Etwa 25—30 Jahre später ward es von Ariobarzanes Philopator (reg. 65—52 v. Chr.) wiederhergestellt, wie wir aus Vitruv (V, 9, 1) und einer griechischen Inschrift (C. J. gr. 357) erfahren, welcher zufolge C. und M. Stallius und Menalippos diesem Könige als ihrem Wohlthäter eine Statue errichten: *καταστα θέντες ὑπ' αὐτοῦ ἐπὶ τὴν τοῦ Ὠιδείου κατασκευήν.* Hiernach lässt sich allerdings nicht sicher bestimmen, ob die genannten Männer wirklich Architekten waren, oder ob sie nur die Bauverwaltungsbehörde bildeten.

Stasikrates, s. Deinokrates.

Tarchesios, s. Argelios.

Theodoros,

der Samier. Ueber ihn, so wie über die Genealogie und Chronologie der ältesten samischen Künstler ist bereits Th. I, S. 23 flgd. ausführlich gehandelt worden. Da jedoch die dort gewonnenen Resultate von Urlichs in einem Aufsatze „über die älteste samische Künstlerschule" (Rhein. Mus. N. F. X, S. 1—29) in ihren wichtigsten Punkten bestritten worden sind, so ist eine weitere Begründung

meiner Ansicht und eine Widerlegung der ihr entgegengestellten Meinungen 381
an dieser Stelle gewiss gerechtfertigt.

Die Summe meiner Erörterungen lässt sich etwa in folgenden Sätzen kurz zusammenfassen: In den Nachrichten der Alten, welche man bisher auf zwei samische Künstler, Namens Theodoros, bezog, handelt es sich nur um eine einzige Person. Dieser Theodoros, ein Sohn des Telekles, arbeitet vielfach in Gemeinschaft mit Rhoekos, dem Sohne des Phileas, wenn auch vielleicht als etwas jüngerer Zeitgenosse desselben; und die Thätigkeit dieser beiden Künstler fällt der Hauptsache nach in die fünfziger Olympiaden. Urlichs dagegen vertheidigt folgendes zuerst von Müller aufgestellte Schema:

Rhökos
|
Theodoros I, Telekles
|
Theodoros II.

Rhökos soll vor Ol. 40, seine Söhne gegen Ol. 50, der zweite Theodoros gegen Ol. 60 geblüht haben. Den Beweis für diese Annahme sucht Urlichs zunächst durch eingehende Erörterungen über die Geschichte namentlich der Tempelbauten des Rhökos und Theodoros zu liefern, und mit ihrer Prüfung wollen auch wir darum beginnen.

Der Tempel der Hera zu Samos war ein Werk des Rhökos. Für das Alter desselben sollen namentlich die Weihgeschenke bemerkenswerth sein, welche Herodot an verschiedenen Stellen erwähnt. Das älteste darunter ist ein eherner Kessel, auf drei knieende Kolosse gestützt, welchen die Samier wegen der glücklichen Seefahrt des Koläos nach Tartessos um Ol. 37 in dem Heräon aufstellten: IV, 152. Damals müsse also der Tempel, wenn auch nicht vollendet, doch begonnen gewesen sein; ja jenes Geschenk sei möglicher Weise ein Werk des Rhökos und Theodoros, der Erfinder des Erzgusses. Dieser Schlussfolgerung muss ich bestimmt widersprechen: denn was von dem Heräon im Allgemeinen gesagt wird, bezieht sich noch keineswegs mit Nothwendigkeit auf den Tempel des Rhökos; das Heiligthum bestand gewiss schon lange vor diesem Künstler; und das Vorhandensein älterer Weihgeschenke beweist daher nichts für das Alter des Tempels. Wann dieser vollendet, wird eben so wenig berichtet, 382
als wann er begonnen worden; und dies ist der Grund, weshalb ich die Nachrichten über ihn bei den chronologischen Erörterungen unberücksichtigt gelassen habe.

Das zweite wichtige Bauwerk, welches hier in Betracht kommt, ist der Tempel der Artemis zu Ephesos. Theodoros ertheilt seinen Rath bei der Zubereitung der Fundamente; den eigentlichen Bau leiten Chersiphron, sodann dessen Sohn Metagenes, endlich Demetrios und Paeonios. Vollendet aber wurde der ganze Bau nach Plinius (36, 95) in hundert und zwanzig Jahren. Lässt sich also das Ende bestimmen, so ergiebt sich der Beginn von selbst. Paeonios nun ist in Gemeinschaft mit Daphnis der Architekt des Didymaeon bei Milet, über dessen Schicksale uns mannigfache Nachrichten erhalten sind. Aus ihnen glaubt Urlichs folgende Schlüsse ziehen zu dürfen: Paeonios wird nach der Befreiung Ioniens, etwa Ol. 76, mit dem Bau des Didymäon beauftragt, nachdem

er durch seine Thätigkeit am Tempel der ephesischen Artemis seinen Ruf begründet. Dieser war also vor Ol. 76 fertig. Nehmen wir Ol. 70—72 für die Zeit seiner Vollendung und rechnen wir 120 Jahre zurück, so ergiebt sich etwa Ol. 40—42 als der Zeitpunkt, da Theodoros den Grund legte: (S. 9).

Für die vorliegende Erörterung ist es unerheblich zu entscheiden, ob der alte Tempel des didymäischen Apollo einmal unter Darius Hystaspis (Herod. VI, 19) oder noch ein zweites Mal unter Xerxes (Strabo XIV, 634 und Suidas s. v. *Βραγχίδαι*) verheert und geplündert wurde. Die Wiederherstellung durch die genannten Architekten begann sicherlich, wie Urlichs ebenfalls annimmt, nicht vor der Vertreibung der Perser, also nicht vor der Schlacht bei Mykale Ol. 75, 2. Sehen wir aber, wie z. B. Athen, welches doch nach der Schlacht bei Plataeae weit weniger als Milet durch die Nähe der Perser bedroht war, doch nicht sofort zu grossen Tempelbauten schritt, so dürfen wir wohl für Milet dasselbe annehmen, dessen Freiheit erst etwa durch die Schlacht am Eurymedon, also nicht vor der 78sten Olympiade gesichert war. Ja, wenn wir bei Herodot (I, 157) lesen: *ἦν γὰρ αὐτόθι (ἐν Βραγχίδῃσι) μαντήϊον ἐκ παλαιοῦ ἱδρυμένον, τῷ Ἴωνές τε πάντες καὶ Αἰόλεες ἐώθεσαν χρέεσθαι*, so scheint daraus hervorzugehen, dass, als er sich noch in Asien aufhielt, das Heiligthum noch nicht wieder hergestellt war. Auf jeden Fall fehlen zwingende Gründe, den Beginn des Baues in die 76ste Olympiade zu setzen. Eben so wenig kann ich ferner zugeben, dass damals der ephesische Tempel nothwendig vollendet sein musste: Ephesos und Milet liegen so nahe bei einander, dass Paeonios recht wohl für beide Orte zugleich thätig sein konnte, um so mehr, wenn wir hören, dass er an jedem derselben noch einen Genossen neben sich hatte: in Ephesos den Demetrios, in Milet den Daphnis, welche die praktische Ausführung des Baues überwachen mochten, während von ihm vielleicht die Entwürfe geliefert waren. Sollte aber auch wirklich der eine Bau erst nach dem andern gefolgt sein, so ist immer noch nicht nöthig, mit Urlichs einen Zeitraum von vier bis sechs Olympiaden zwischen der Beendigung des einen und dem Beginn des andern anzunehmen: immer werden wir am natürlichsten die Vollendung des ephesischen Tempels gegen die 80ste, und somit die erste Anlage der Fundamente durch Theodoros gegen die 50ste Olympiade herabrücken dürfen. — Einige andere Angaben, welche Urlichs zur Bestätigung seiner Ansicht beibringt, stehen mit der obigen Bestimmung keineswegs im Widerspruch. Als Servius Tullius den Bundestempel der Diana auf dem Aventin erbaute, gegen Ol. 60, soll der Tempel zu Ephesos bereits berühmt gewesen sein und Servius ihn sich zum Muster genommen haben: Liv. I, 45; Dion. Hal. IV, 26. Wenn nun Urlichs es als vollkommen denkbar bezeichnet, dass um Ol. 60 der ephesische Tempel binnen 18—20 Olympiaden weit genug vollendet war, um seinen Ruf bis nach Rom zu verbreiten, so scheint mir, dass dazu auch schon die Hälfte des angenommenen Maasses, ein Zeitraum von vierzig Jahren, vollkommen genügt. Eben so konnten binnen zwanzig bis dreissig Jahren recht wohl die Fundamente gelegt und ein Theil der Säulen aufgerichtet sein, so dass bei der Belagerung durch Krösos, bald nach seinem Regierungsantritt Ol. 55, 1, die Ephesier Stadt und Tempel durch Taue verbinden und dieselben um die Säulen legen konnten (Herod. I, 26; Polyaen. VI, 50; Aelian V. H. VI, 26). Von der

Vollendung war damals der Bau gewiss noch weit entfernt: denn den grössten Theil der Säulen schenkte nach Herodots Angabe (I, 92) erst Krösos. Freilich 384 meint Urlichs unter Hinweisung auf eine Stelle Strabo's (XIV, p. 640: *Τὸν δὲ νεὼν τῆς Ἀρτέμιδος πρῶτος μὲν Χερσίφρων ἠρχιτεκτόνησεν, εἶτ' ἄλλος ἐποίησε μείζω*), dass dieses Geschenk zu einer Vergrösserung des Tempels bestimmt gewesen sei in der Weise, dass man damals den Peripteros in einen Dipteros verwandelt haben werde. Was nun die Annahme dieser Verwandlung anlangt, so habe ich meine Bedenken gegen dieselbe bereits bei Gelegenheit des Chersiphron auseinandergesetzt und die Vermuthung geäussert, dass es sich bei Strabo um nichts anderes handele, als um die Weiterführung des Baues durch Metagenes, den Sohn des Chersiphron, denselben, welchem Plinius die Ueberwindung der Schwierigkeiten des Gebälkbaues beilegt. Die Herrschaft der Perser erklärt es sodann, wie der schon so weit vorgerückte Bau wieder in's Stocken gerieth, und die letzte Vollendung erst der von der Fremdherrschaft wieder befreiten Generation vorbehalten blieb.

Somit glaube ich an dem oben hingestellten Ergebnisse festhalten zu dürfen, dass der Beginn des Tempelbaues zu Ephesos um die 50ste Olympiade zu setzen sei. — Ueber die übrigen, dem Theodoros beigelegten Bauwerke, die Skias zu Sparta und das lemnische Labyrinth, fehlen uns chronologische Angaben gänzlich. Es fragt sich also nur noch, wie die von Urlichs auf einen zweiten Theodoros, den Neffen des ersten, bezogenen Angaben sich mit den bisher gewonnenen Resultaten vereinigen lassen.

Ich hatte zur Begründung der Identität desselben mit dem älteren gleichnamigen Künstler darauf hingewiesen, wie Theodoros mehrfach *ὁ Σάμιος*, also der bekannte Samier, genannt werde. Diesen Grund, meint nun Urlichs, könnte man eben so gut für die Identität der beiden Kanachos und Polyklete geltend machen; denn obgleich der jüngere Kanachos nach Pausanias VI, 13, 7 ebenfalls aus Sikyon war, heisse der ältere VII, 18, 10 schlechtweg „der Sikyonier", eben so VI, 13, 6 und VIII, 31, 4 der ältere Polyklet „der Argeier", obgleich VI, 6, 2 zwei Künstler des Namens aus Argos erwähnt würden. Allein VI, 13, 7 heisst eine Statue *ἔργον Σικυωνίου Κανάχου παρὰ τῷ Ἀργείῳ Πολυκλείτῳ διδαχθέντος*, und VI, 6, 2 wird erwähnt *Πολύκλειτος Ἀργεῖος, οὐχ ὁ τῆς Ἥρας τὸ* 385 *ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδους*. Also weder der jüngere Kanachos heisst *ὁ Σικυώνιος*, noch der jüngere Polyklet *ὁ Ἀργεῖος*, und beide werden von den bekannteren gleichnamigen älteren Künstlern noch ausdrücklich unterschieden. Unter solchen Umständen ist es gewiss nicht zu übersehen, wenn Herodot I, 51 den von Krösos nach Delphi geschenkten Krater ein Werk *Θεοδώρου τοῦ Σαμίου*, Pausanias III, 12, 10 die Skias zu Sparta *Θεοδώρου τοῦ Σαμίου ποίημα* nennt, und Pausanias VIII, 14, 8 noch ausdrücklich den Erfinder des Erzgusses mit dem identificirt, der für Polykrates den Ring macht. Dieser aber heisst bei Pausanias sowohl ganz consequent, als auch bei Herodot III, 41, Sohn des Telekles, und beide kannten offenbar nur den einen Theodoros. Ward aber dieser Theodoros häufig neben Rhökos als dessen Genosse genannt, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn unzuverlässigere Gewährsmänner ihn fälschlich als Sohn desselben anführen. Unzuverlässiger als Herodot und Pausanias darf man aber gewiss mit gutem Rechte sowohl Diogenes Laertius nennen,

welcher (II, 103) des Theodoros mehr beiläufig gedenkt, als Diodor, welcher (I, 98) eine gewiss nicht in allen Punkten haltbare Erzählung von der in zwei Stücken gefertigten Statue des Apollo Pythaeos beibringt.

Aber, behauptet Urlichs weiter, „auch der künstlerische Charakter des zweiten Theodoros ist ein anderer. Wir kennen weder Bauten noch Erzwerke von ihm, sondern nur kostbare Arbeiten in edlen Metallen und Steinen von ausgezeichneter Vollendung“ (S. 24), nemlich den Ring des Polykrates, das silberne Mischgefäss zu Delphi, ein goldenes zu Susa, und ebendaselbst den goldenen Weinstock und die goldene Platane. „Wie sollen wir nun diesen Künstler des verfeinerten Luxus, diesen Benvenuto Cellini der kunstliebenden Könige und Tyrannen, für den Altersgenossen jenes Rhökos halten, von dem Pausanias nur eine eherne Statue kennt, die er für älter und roher erklärt als ein Werk, das man in Amphissa für ein Stück aus der trojanischen Beute ausgab?“ (S. 28). Hiergegen bemerke ich, dass die Bewunderung des Alterthums, namentlich in Betreff jener hier besonders in Betracht kommenden Bäume, gewiss weit mehr durch die Kostbarkeit der Stoffe, 386 als durch den Kunstwerth bedingt ist. Aber es mag selbst eine relativ grosse künstlerische Vollendung zugegeben werden, so liefert dennoch die Vergleichung mit dem unvollkommenen Werke des Rhökos keinen Beweis für die spätere Zeit jener Werke. Es genügt, auf das homerische Zeitalter hinzuweisen, um zu zeigen, wie die eigentlich statuarische Kunst noch eine sehr niedrige Stufe einnehmen kann, während jene dem „verfeinerten Luxus“ dienende Kunst auf ihrem Gebiete schon ganz anerkennenswürdige Leistungen aufzuweisen hat. Spricht doch sogar die kleine Ilias (Schol. Eurip. Troad. 822; cfr. Orest. 1376) schon von einem goldenen Weinstocke, freilich als einem Werke des Hephästos, welcher möglicher Weise die Veranlassung zu dem Werke des Theodoros gewesen sein kann. Dass endlich der Architekt und Erfinder des Erzgusses nicht auch zugleich jene Arbeiten in edleren Stoffen und in einer feineren Technik habe ausführen können, wird Angesichts mancher Analogien alter und neuer Zeit niemand behaupten wollen. — Hiernach aber bleiben uns keine Gründe übrig, welche uns an der Identität der zwei Künstler des Namens Theodoros zweifeln lassen, und ich muss daher den Erörterungen von Urlichs gegenüber, so weit sie die Chronologie und Genealogie der ältesten samischen Künstler betreffen, an den früher von mir aufgestellten Resultaten festhalten. Dagegen bekenne ich gern, dass von ihm die Kenntniss der einzelnen Werke dieser Künstler theils durch die Beibringung mancher von mir übersehenen Notizen erweitert, theils durch eine schärfere Kritik der verschiedenen Angaben geläutert worden ist. Es scheint mir daher nicht unangemessen, an dieser Stelle die Reihe der Werke noch einmal im einzelnen durchzugehen.

Das Heräon zu Samos. Mit Recht weist Urlichs darauf hin, dass bei den Worten Vitruvs VII, praef. § 12: de aede Junonis, quae est Sami Dorica, Theodorus (edidit volumen), entweder ein grobes Versehen dieses Schriftstellers, oder wohl richtiger eine Corruptel anzunehmen ist, indem das richtige und ursprüngliche Ionica, dessen Anfangsbuchstabe sich in der Endung Sami verlor, durch die Nachbarschaft der Wörter Doricorum (in dem vorhergehenden Satze des symmetriis Doricorum) und Theodorus in Dorica verdorben wurde. Denn 387 die noch erhaltenen Reste sind ionischer Ordnung; und von einem Umbau des

alten von Rhoekos begründeten Tempels wird uns nicht nur nirgends etwas berichtet, sondern die Bewunderung, mit welcher Pausanias (VII, 5, 4) von ihm trotz der durch Feuer in den Perserkriegen erlittenen Beschädigungen spricht, legt sogar ein entscheidendes Zeugniss gegen einen solchen ab. — Dass Theodoros über diesen Tempel geschrieben habe, wird von Urlichs durchaus in Abrede gestellt. Mir scheint indessen die Nachricht des Vitruv auch jetzt noch nicht durchaus verwerflich, wenn wir nur die durch die Natur der Dinge gebotenen Verhältnisse nicht aus den Augen verlieren wollen. Der Bau des Tempels selbst verlangte bestimmte Aufzeichnungen in Grundriss, Aufriss und Detail nebst Zahlenangaben. Warum sollten also dieselben nicht auch in dieser alten Zeit auf schriftlichem Wege überliefert worden sein, indem damals die Architektur, wenn sie sich so consequent entwickeln sollte, wie sie es gethan, ähnliche Aufzeichnungen für praktische Zwecke eigentlich gar nicht entbehren konnte, weit weniger als etwa die Sculptur eine Proportionslehre? Dass Vitruv zuerst von den perspectivischen Studien des Agatharch, Demokrit und Anaxagoras spricht und an sie die architektonischen Schriftsteller im engeren Sinne durch postea anknüpft, scheint mir nicht in der Absicht geschehen, eine chronologische Bestimmung zu geben. Dazu nennt neben Theodoros Vitruv auch den ziemlich gleichzeitigen Chersiphron und seinen Sohn Metagenes als Schriftsteller über den ephesischen Tempel, und folgerechter Weise müssten wir also auch ihre Schriften für untergeschoben erklären. Ob und wie viel erläuternder Text den praktischen Angaben beigegeben war, ist zunächst gleichgültig; ja man kann sogar zugeben, dass eigentliche Commentare, sofern sie dem Vitruv vorlagen, erst einer späteren Zeit, der litterarisch gebildeten alexandrinischen Epoche angehören mochten: dass trotzdem die Grundlage derselben der wirklich alten Zeit angehörte, darf darum noch keineswegs geleugnet werden. — Uebrigens erwähnt Pollux (X, 188) eine Schrift *ἡ τοῦ νεὼ ποίησις, ἣν ἢ Φίλων ἢ Θεοδωρος συνέθηκε.* Sollte also etwa Philo einen solchen Commentar zu den Regeln des Theodoros geschrieben haben?

Das lemnische Labyrinth. Dass dieses von Smilis, Rhoekos und Theodoros gebaut sei, leugnet Urlichs (S. 20) aus verschiedenen Gründen. Der erste ist der, dass die Künstler von Plinius (36, 90) indigenae genannt würden, was freilich falsch ist, aber sich doch ebenso erklären liesse, wie das Schwanken in der Angabe des Vaterlandes bei andern Künstlern der alten Zeit: so heisst der Chier Glaukos auch Samier und Lemnier, und Theodoros selbst wird bei Athenagoras (leg. pro Chr. p. 60) Milesier genannt. Auch dass zur Zeit dieser Künstler Lemnos von tyrrhenischen Pelasgern bewohnt gewesen, scheint mir noch nicht nothwendig auszuschliessen, dass samische und äginetische Griechen dort ein Gebäude aufführen konnten. Endlich liesse sich auch der „wunderliche“ Mechanismus, durch den die Säulen bei der Bearbeitung gedreht sein sollten, als ein technisches Experiment des erfindungsreichen Theodoros noch allenfalls erklären. Dennoch will ich nicht in Abrede stellen, dass die ganze Nachricht von den Künstlern „die Erfindung eines klügelnden Griechen“ sein kann. Es scheint mir nemlich in hohem Grade wahrscheinlich, was Urlichs vermuthet, dass Plinius hier aus dem durchaus unzuverlässigen Apion geschöpft hat, den er nachweislich über ägyptische Merkwürdigkeiten im 36sten Buche

388

(§ 78) und sogar speciell in seinen Nachrichten über das ägyptische Labyrinth (37, 75) benutzte, dessen Beschreibung im 36sten Buche mit der des lemnischen verbunden ist.

Ueber den Tempel zu Ephesos ist bei Gelegenheit des Chersiphron gehandelt worden.

Die Skias zu Sparta wird von Urlichs mit Recht nach Form und Zweck mit dem perikleischen Odeum zu Athen verglichen. Sie war ein Rundbau nicht mit einer Kuppel, sondern mit einem in eine Spitze zulaufenden Dache. Die zeltähnliche Construction hatte vielleicht ihr Vorbild an den kleineren, bei den Karneen aufgeschlagenen Hütten (Athen. IV, 141), indem auch der grössere Bau zu diesem Feste eine nahe Beziehung gehabt zu haben und namentlich für die an demselben abgehaltenen musikalischen Wettkämpfe bestimmt gewesen zu sein scheint.

389 Auch in Betreff der nicht architektonischen Werke mögen hier noch einige Nachträge ihre Stelle finden:

Das Bild des Theodoros. Wenn auch keine hinlängliche Veranlassung vorliegt, dasselbe dem Theodoros abzusprechen, so ist doch gewiss das Miniaturviergespann auf der Hand von Plinius fälschlich mit demselben in Verbindung gebracht worden, wie bei Gelegenheit des Kallikrates und Myrmekides in dem Abschnitt über die Toreuten näher dargelegt werden wird.

Ueber den Ring des Polykrates ist bei Gelegenheit der Gemmenschneider zu handeln.

Der bekannten Erzählung Diodor's I, 98 von der Statue des Apollon Pythaeos sucht Urlichs (S. 15) einen höhern Grad von Wahrscheinlichkeit zu vindiciren, als ich zugegeben hatte. „Das Bild war vermuthlich wegen des dünnen Stammes einer edeln Holzart, etwa Cedernholz, in zwei Stücken, der Länge nach, verfertigt worden, nach einer genauen Zeichnung oder einem Modell, wonach beide Hälften in Uebereinstimmung gebracht wurden.“ Da nun der Augenschein ergeben musste, dass die Stücke zusammengekittet waren, so soll darin eine Gewähr für die Richtigkeit jener wunderbaren Ueberlieferung liegen, dass zwei Künstler an verschiedenen Orten jeder eine Hälfte gearbeitet haben. Betrachte ich jedoch die ganze Art, wie ähnliche Fabeln sich zu bilden pflegen, so glaube ich zu einer ganz andern Ansicht gelangen zu müssen. Weil nach der Ueberlieferung zwei Künstler an dem Bilde gearbeitet hatten, so bildete sich eben aus dem Umstande, dass es aus zwei Stücken zusammengefügt war, die Sage: diese Stücke seien auch ursprünglich von einander getrennt ausgeführt worden.

Umfassende Nachweisungen hat Urlichs (S. 26 flgd.) über den goldenen Weinstock und die goldene Platane gegeben. „Jenen nennt Himerius bei Photius (p. 612 H.) ein Werk des Theodoros aus Samos. Da nun der goldene Kessel, welcher neben ihm in dem Schlafgemache der Könige zu Susa aufbewahrt wurde, von Amyntas bei Athenäus (XIV, 514 F) demselben Meister zu-
390 geschrieben wird, und sich beweisen lässt, dass beide Bäume, wahrscheinlich auch das Mischgefäss, aus dem Palaste der lydischen Könige herrührten und in ihren Verzierungen als Gegenstücke erscheinen, so dürfen wir mit Gewissheit auch in der Platane die Arbeit des Theodoros erkennen.“ Wie sie in den

Besitz der Perserkönige kamen, lehrt uns als ältester Zeuge Herodot (VII, 27): ein Lyder Pythios, Sohn des Atys, hatte sie dem Darius Hystaspis geschenkt. Dasselbe berichten Tzetzes (Chil. II, 32) und Plinius (33, 137), so dass seine an einer andern Stelle (33, 51) gegebene Nachricht, schon Cyrus sei in den Besitz dieser Schätze gelangt, auf einem Irrthum beruhen muss. Pythios aber war nach Urlichs Vermuthung vielleicht ein Enkel des Krösos, nemlich ein Sohn jenes Atys, welcher als verheiratheter Mann vor seinem Vater Krösus starb (Herod. I, 34 sq.). Daher würde sich auch sein Reichthum erklären, indem es nach der persönlichen Stellung des Krösus bei Cyrus und Darius wahrscheinlich ist, dass ihm und seinen Nachkommen auch nach dem Verluste des Reiches das Privatvermögen nicht entzogen wurde.

Theodoros II,

ein Phokier, schrieb über den Tholos (ein bedecktes Rundgebäude) zu Delphi: Vitr. VII, praef. 12.

Theokydes,

einer der weniger bedeutenden Schriftsteller über Symmetrie: Vitr. VII, praef. 14.

Tryphon,

Architekt aus Alexandrien, vereitelt den Erfolg der Minen, welche bei einer Belagerung gegen Apollonia geführt wurden, durch geschickt angelegte Gegenminen: Vitr. X, 16, 10.

Tympanis.

„Der Scheiterhaufen des prachtliebenden ersten Dionysios war so kostbar und kunstreich gewesen, dass Philistus ihn nebst dem Begräbniss im zweiten Buche seiner Geschichten ausführlich beschrieb (Theon. Progymn.), und Moschion erzählt bei Athenaeus (V, p. 206 d), dass Timaeus mit Bewunderung von ihm spreche. . . . Wenn nun Cicero (N. D. III, 35) von Dionysios sagt: atque in suo lectulo mortuus in Tympanidis rogum illatus est, eine Stelle, woran sich die Conjecturalkritik so rathlos abgemüht hat, was ist natürlicher, als den Meister des Werks zu verstehen, das seiner Natur nach eine Zeit lang weltberühmt sein und den Namen des Urhebers mit berühmt machen musste?“ Welcker im Rhein. Mus. N. F. VI, S. 399. 391

Valerius.

Plinius bemerkt an der Stelle, wo er von dem Dache des von Agrippa erbauten Diribitorium spricht (36, 102), dass schon vor dieser Zeit Valerius, Architekt aus Ostia, bei den Spielen des Libo zu Rom ein Theater bedeckt habe. Welcher Libo hier gemeint sei, lässt sich nicht bestimmt entscheiden: vielleicht L. Scribonius Libo, der Freund des Pompeius, Cicero und Varro.

Varro.

Sofern von den in dieses Verzeichniss aufgenommenen Schriftstellern über Architektur einige nicht selbst Architekten gewesen sein dürften, mag auch Terentius Varro hier aufgeführt werden wegen seines Buches über Architektur, welches einen Theil der novem disciplinae bildete: Vitr. VII, praef. 14.

Vitruvius,

der Verfasser der noch erhaltenen zehn Bücher über Architektur. Ob und wie weit die Zweifel an der Echtheit derselben begründet sein mögen, ist natürlich hier nicht der Ort zu untersuchen, wo nur über sein Leben zu handeln ist, so-

weit seine Schriften darüber Auskunft geben. Praenomen und Cognomen des Vitruv wird in den meisten und ältesten Handschriften gar nicht angegeben. In den spätern schwankt das Praenomen zwischen M., C. und L., so dass eine Entscheidung nicht wohl möglich ist. Als Cognomen findet sich einigemal Cerdo: doch mag dasselbe daher entstanden sein, dass man die veroneser Inschrift eines Architekten L. Vitruvius Cerdo (s. u.) kannte und auf unsern Schriftsteller übertrug, der aller Wahrscheinlichkeit nach Pollio hiess. Zwar bieten dieses Cognomen ausser den ältesten Ausgaben auch nur einige junge Handschriften; aber da er dasselbe in dem Compendium architecturae führt, von welchem wir eine Handschrift aus dem 8.—9. Jahrhundert besitzen, so darf es wohl als hinlänglich gesichert betrachtet werden. Dagegen mögen wir die Bezeichnung von 392 Verona als seiner Vaterstadt in einer spätern Handschrift wieder auf Rechnung der veroneser Inschrift setzen. — Die Zeit des Vitruv ergiebt sich zuerst daraus, dass er dem Augustus sein Werk dedicirt hat und zwar nach der Schlacht bei Actium (723 d. St.), als seine Macht schon hinlänglich gesichert war und er den Werken des Friedens seine Aufmerksamkeit zuwenden konnte: I, praef. Bestätigt wird dies durch die Thatsache, dass Vitruv mit der von ihm erbauten Basilica zu Fano einen Tempel des Augustus verband (V, 1, 7), was vor der Alleinherrschaft desselben nicht hätte geschehen können. Zu genauerer Bestimmung dient sodann, dass Vitruv (III, 3, 2) das Theater des Pompeius kurzweg das steinerne nennt. Dies war nur möglich vor dem J. 741 d. St., indem damals zwei andere, das des Balbus und das des Marcellus, ebenfalls aus Stein vollendet waren. Als aber Vitruv dem Kaiser sein Werk dedicirte, war er ein ältlicher Mann (II, praef. 4). Früher mit M. Aurelius, P. Numisius und Cn. Cornelius bei der Verfertigung der Kriegsmaschinen angestellt, hatte er auf Verwendung der Schwester des Kaisers eine lebenslängliche Pension erhalten (I, praef. 2 u. 3). Sein Geburtsjahr wird sich demnach etwa zwischen 670 und 680 der Stadt ansetzen lassen, womit vollkommen übereinstimmt, dass er noch dem Caesar persönlich bekannt (I. praef. 2) und mit Varro, Cicero und Lucrez umgegangen war (IX, praef. 17), welcher letztere in den ersten Jahren des siebenten Jahrhunderts starb.

Auf Vitruv hat man auch eine bei Baiae gefundene Inschrift beziehen wollen:

VITRVVIO
ONI. ARCH
IIVS CLASSIC
IIG. B. M

Mommsen J. R. N. 2665. Allein Mommsen bemerkt, dass hier nicht ARCHitectus, sondern ARCHigubernus zu ergänzen ist.

L. Vitruvius Cerdo

war der Architekt des erst im Anfange dieses Jahrhunderts abgebrochenen „Arco de' Gavj“ zu Verona, eines in Form eines Triumphbogens aufgeführten 393 Grabmonuments der Familie der Gavier. Die auf ihn bezügliche, auf drei Seiten wiederholte Inschrift lautet:

L. VITRVVIVS. L. L. CERDO
ARCHITECTVS

Maffei Verona illust. II, 2; III, 46; Rossini, archi trionfali t. XIX. Der Gedanke, diesen Vitruvius für einen Freigelassenen des Schriftstellers zu halten, liegt an sich nahe; und der Charakter seines Werkes scheint auch in chronologischer Beziehung kein Hinderniss dieser Annahme zu bilden. Allein eben so wenig lässt sich ein zwingender Beweis für dieselbe beibringen.

Xenaeos.

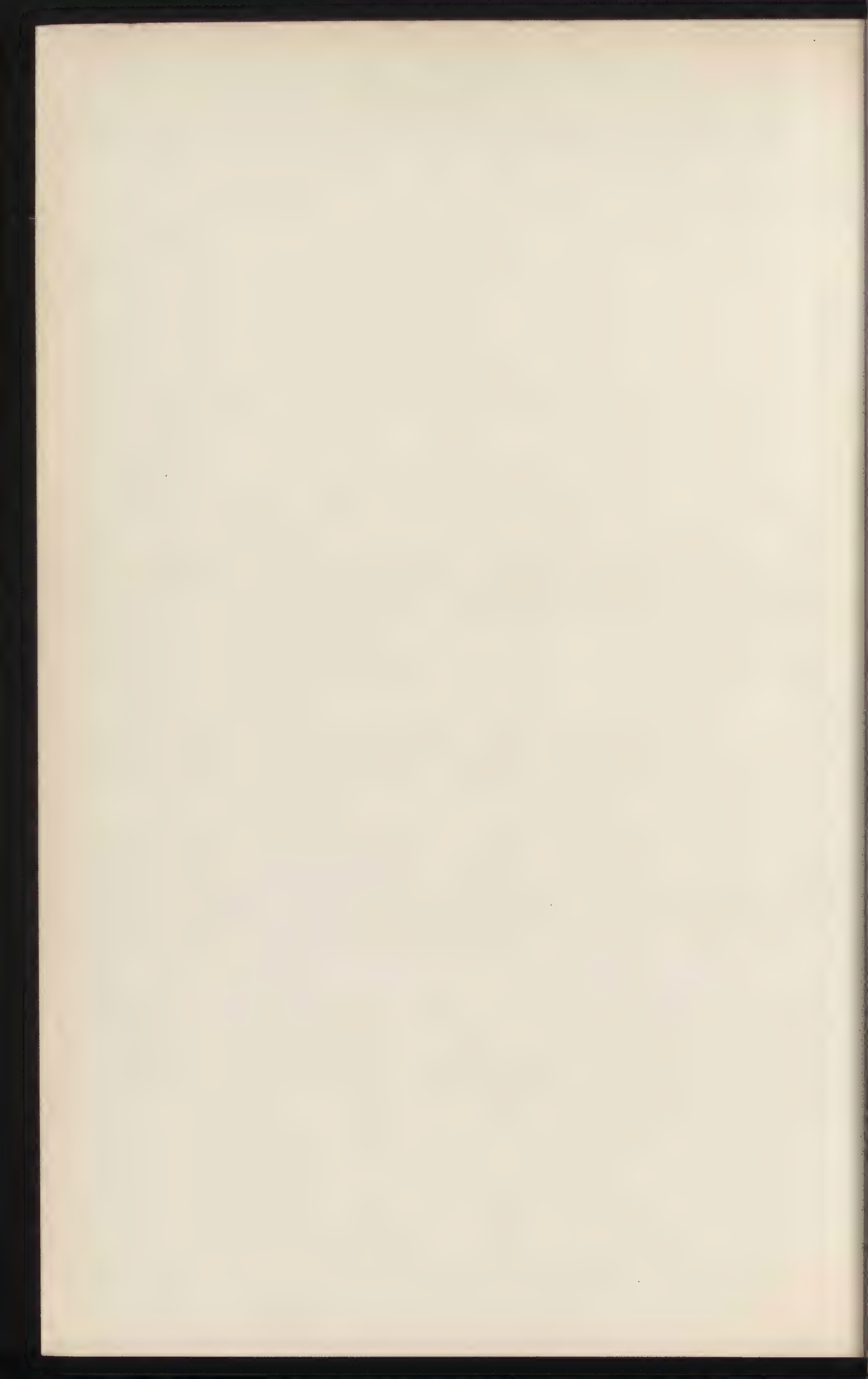
Unter seiner Leitung waren die Mauern von Antiochia gebaut worden, als diese Stadt zuerst durch Seleukos Ol. 119, 4 begründet wurde: Malalas p. 200 ed. Bonn. Sie bildete nur einen Theil der später um das Dreifache erweiterten Stadt, welche wegen ihrer Pracht und Regelmässigkeit vor allen im Alterthume gepriesen ward. Dass man hierauf schon bei der ersten Anlage bedacht gewesen, dürfen wir wohl mit Sicherheit annehmen, wenn sich auch nicht nachweisen lässt, wie weit es im Einzelnen der Fall war; vgl. Müller antiqq. Antioch. I, 27 u. 49 flgd. — Von der Gründung Antiochia's spricht auch Tzetzes (Chil. VII, 117, v. 180): zum Beweise dafür, dass nicht Antiochos, sondern Seleukos sie angelegt, beruft er sich auf Attaeos, Perittas, Anaxikrates und Asklepiodoros, welche von Seleukos zu *κτισμάτων ἐπιστάταις* ernannt worden seien. Diese Männer sind uns sämmtlich unbekannt, und wir brauchen sie keineswegs alle für Architekten zu halten, wenn wir uns z. B. an das hinsichtlich der Gründung Alexandia's über Kleomenes Gesagte erinnern.

Xenokles

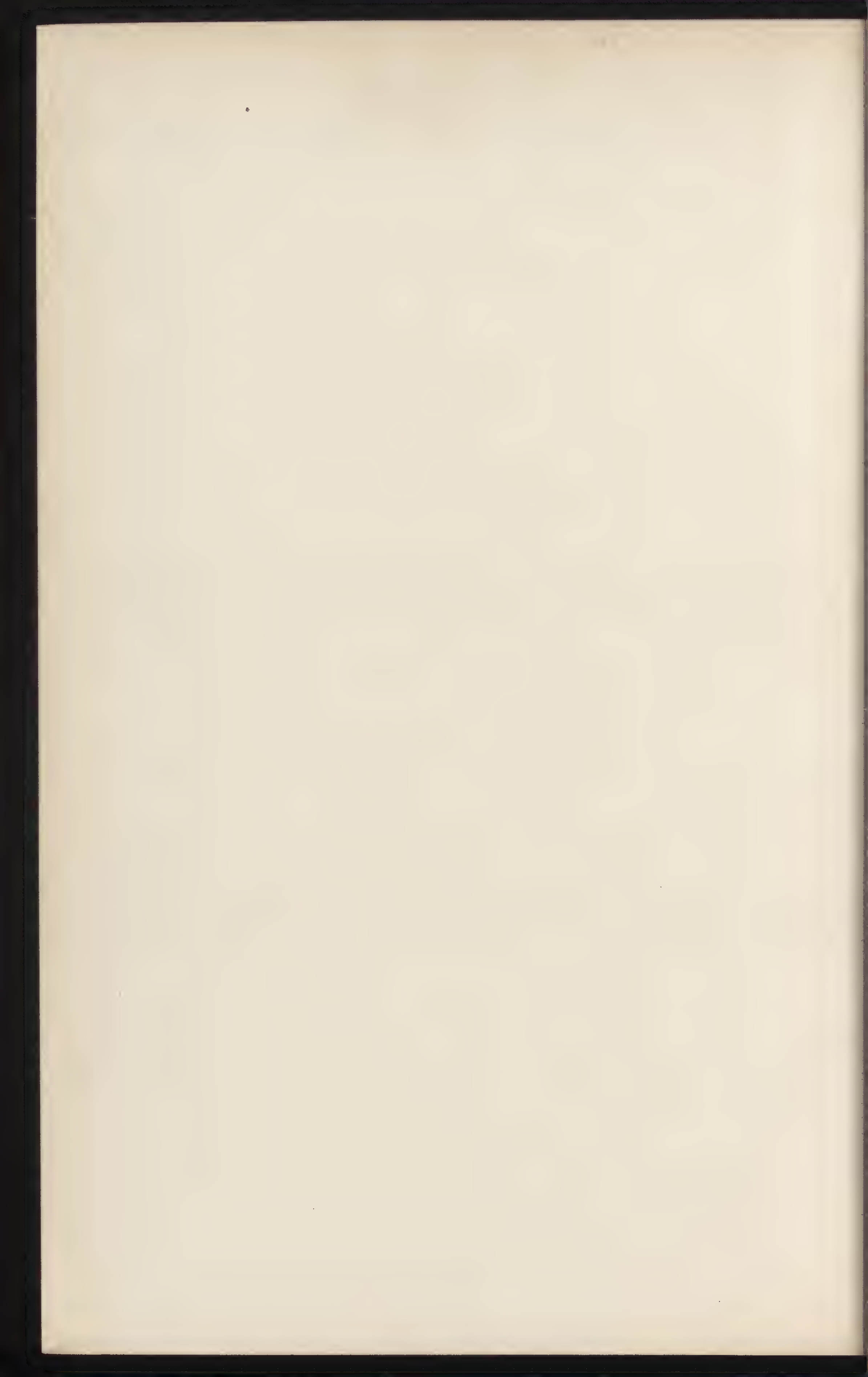
aus dem attischen Demos Cholargos baute einen Theil des Demetertempels zu Eleusis: Plut. Per. 13: *τὸ δ' ὀπαῖον ἐπὶ τοῦ Ἀνακτόρου . . ἐκορύφωσε*; s. Koroebos. Von ihm verschieden muss ein anderer Xenokles sein, welcher eine Brücke über ein reissendes Wasser auf dem Wege zu einem Demetertempel baute: Anall. I, 138, n. 56. Durch die Erwähnung dieses Tempels, so wie durch den Umstand, dass Pausanias (I, 38, 5) den Kephisos in der Nähe von Eleusis reissend 394 nennt, werden wir allerdings an den attischen Künstler erinnert. Allein er wird ausdrücklich Lindier genannt, womit übereinstimmt, dass das auf ihn bezügliche Epigramm von einer Handschrift, anstatt dem Simonides, dem Rhodier Antagoras (unter Antigonos Gonatas um Ol. 125) beigelegt wird. Wir werden daher, sofern wir nicht annehmen wollen, dass der geborene Lindier später attischer Bürger geworden, lieber an einen Tempel und eine Brücke bei Rhodos denken müssen.

Zenon,

Sohn des Theodoros. Bei dem Theater zu Aspendos in Pamphylien, wohl dem am besten erhaltenen aus dem ganzen Alterthume, haben sich einige fragmentirte Inschriften gefunden, denen zufolge es von Zenon erbaut war: Texier descr. de l'Asie min. III, p. 244; Henzen Ann. dell' Inst. 1852, p. 163 sqq.; cfr. C. J. gr. 4342 d. Nach der Weihinschrift, welche des *δόμος Σεβαστῶν* gedenkt, so wie nach den Namen der Weihenden, ist es wahrscheinlich, dass der Bau in die Zeit des M. Aurel und L. Verus fällt.



Die Toreuten.



Einleitung.

Die Bildkunst in Metall nimmt zur Vollendung ihrer Werke zwei wesentlich verschiedene Thätigkeiten in Anspruch: die eine, die Plastik im engeren Sinne. hat es mit der Vorbereitung des Metalls zum Gusse zu thun, die andere, die Toreutik, mit der Bearbeitung des schon gegossenen Werkes. Die erstere ist gewiss die geistig bedeutendere: denn die künstlerische Idee muss schon im Modell in allen Hauptsachen bestimmte Gestalt gewonnen haben; die spätere toreutische Behandlung vermag dieselbe nur in seltenen Fällen und in geringem Umfange zu modificiren. Namentlich bei Werken, welche auch äusserlich gewisse Dimensionen erreichen, bei den eigentlich statuarischen Werken, bleibt dem Toreuten nächst der Reinigung des Gusses häufig nur übrig, einzelne Formen schärfer zu bezeichnen oder mehr im Detail auszuarbeiten. Anders gestaltet sich das Verhältniss in der Praxis bei Arbeiten geringen Umfanges. Hier bietet der Guss durchschnittlich so ungenügende Resultate, dass in den meisten Fällen ein solches Werk seinen eigenthümlichen Werth durchaus nur der Cisellirung verdankt. Darin ist es begründet, dass die Toreutik, obwohl im Grunde nur ein Theil der Erzbildnerei, doch auch auf Geltung als eine selbständige Kunst wenigstens in einem gewissen Umfange Anspruch machen kann, und in der That wirklich gemacht hat. In den Nachrichten der Alten erscheinen die Toreuten als eine besondere Klasse von Künstlern; und zwar ist hinsichtlich ihrer der Sprachgebrauch noch strenger begrenzt worden. Denn nicht etwa bezeichnet man so die Künstler kleiner Erzfiguren, bei denen trotz ihrer Kleinheit [398] die Modellirung vor dem Gusse doch immer eine hohe Bedeutung bewahrt, sondern die Verfertiger von Arbeiten, welche ursprünglich zu praktischem Gebrauch bestimmt sind und zu Kunstwerken nur durch die kunstreiche Verzierung erhoben werden, wozu namentlich alle die Geräthe und Gefässe gehören, welche beim Opfer, beim Mahle und Gelage auch dem Auge des Benutzenden einen Genuss bereiten sollen. So äusserlich eine solche Beschränkung scheinen mag, so hat sie doch ihren tieferen Grund. Denn an Arbeiten dieser Art hat der Guss meist so geringen Antheil, dass er sogar häufig gänzlich ausser Betracht kommt und durch ein Treiben des Metalls mit dem Hammer ersetzt wird. Hiermit hängt es auch zusammen, dass diese Künstler dem Silber als Material weitaus den Vorzug gaben; denn abgesehen davon, dass dieses Metall für Geräthe des Luxus als das passendste erscheint, ist es durch seine Feinheit und Dehnbarkeit gerade für die toreutische Bearbeitung vorzugsweise geeignet.

Allerdings ist eine solche Beschränkung des Begriffes der Toreutik nicht überall und zu jeder Zeit in gleicher Strenge festgehalten worden; und nament-

lich sehen wir auch hier wieder den Satz bestätigt, dass in den früheren Perioden die Ausübung mehrerer von einander getrennter Kunstzweige nicht immer eine nach den Personen streng geschiedene ist, sondern dass sich dieselben häufig in einer Hand vereinigt finden. So, um von Daedalos zu schweigen, den wir wegen einer vereinzelten Erwähnung nicht sogleich für den Vertreter der Toreutik in der mythischen Zeit halten dürfen, ist sogleich der Künstler, welchem die Erfindung des Erzgusses beigelegt wird, Theodoros von Samos, durch mehrere Werke berühmt, deren Verdienst nur auf der Cisellirung beruhen konnte. Von Phidias heisst es nicht nur, dass er die Toreutik (im weiteren Sinne) begründet, von Polyklet, dass er sie durchgebildet; sondern es ist auch bei beiden Meistern von einzelnen Proben der Cisellirung in kleinem Maassstabe die Rede. Dasselbe gilt von Myron, und Kalamis gehört sogar zu den Meistern in diesem Fache. Von Kallimachos wird wenigstens ein toreutisches Werk angeführt. Zwar sind die hierher gehörigen, meist aus der römischen Kaiser-
399 zeit stammenden Nachrichten als in hohem Grade verdächtig bezeichnet worden (vgl. Friedländer: Ueber den Kunstsinn d. Römer, S. 35 flgd.), und in gewisser Weise mit Recht: denn allerdings ist gewiss, dass im Kunsthandel der Kaiserzeit mit falscher Anwendung berühmter Namen der grösste Unfug getrieben worden ist. Von der Frage über einzelne Erwähnungen muss aber nach meiner Ansicht die andere Frage getrennt gehalten werden, ob von derartigen Arbeiten eines Phidias oder verwandter Künstler überhaupt die Rede sein könne: und diese letztere sehe ich keinen Grund zu verneinen. Denn einerseits setzt z. B. schon die Ausschmückung der chryselephantinen Kolosse eine gründliche Kenntniss der Toreutik voraus, und bei dem gerühmten Verdienste des Phidias und Polyklet um diese Kunst können wir unmöglich annehmen, dass sie sich hier zur Ausführung ausschliesslich nur fremder Kräfte bedient haben. Andererseits aber ist uns eine Zahl von Künstlern bekannt, deren Thätigkeit in der statuarischen und zugleich in der eigentlich toreutischen Kunst durchaus keinem Zweifel unterworfen ist, so vor allen Euphranor, Boethos, dann Stratonikos, Ariston, Eunikos, Hekataeos, Posidonios, Pasiteles und endlich der Meister des neronischen Kolosses, Zenodoros. Ja nach unsern allerdings sehr dürftigen Nachrichten liesse sich eher behaupten, dass überhaupt erst in der Zeit des Phidias die Toreutik als selbständiger Kunstzweig sich von der Erzbildnerei abzulösen begonnen habe. Am schärfsten tritt dies an der Persönlichkeit des Mys hervor, der, nach Entwürfen des Parrhasios arbeitend, seinen Ruhm ausschliesslich in der Ausführung sucht. Mit ihm etwa gleichzeitig mag Mentor thätig gewesen sein, der berühmteste der Toreuten des Alterthums. Aber dass in der glänzendsten Blüthezeit der Kunst nur zwei Meister zu hohem Ansehen gelangen, kann uns zugleich darauf hinweisen, wie damals die selbständige Ausübung der Toreutik noch keine sehr ausgebreitete sein mochte; und vielleicht ist es nicht zufällig, wenn Plinius die Werke der vier ersten Meister, des Mentor, Akragas, Boethos und Mys, als in Tempeln aufbewahrt erwähnt. Es würde daraus hervorgehen, dass auch dieser Kunstzweig ursprünglich nicht sowohl dem Luxus des Privatlebens, als heiligen Zwecken gedient habe. Ueber des
400 Akragas Zeit sind wir freilich völlig im Ungewissen; und über Boethos liess sich sicher nur ausmachen, dass er nicht später, als etwa im Anfange des

zweiten Jahrhunderts v. Ch. G. gelebt habe. Doch hindert uns nichts, ja die mehrfache rühmliche Erwähnung bei Plinius, Cicero und Pausanias giebt uns fast das Recht, ihn in eine ältere Zeit, etwa die des Alexander hinaufzurücken. In dieser aber kann die Stellung der Toreutik kaum eine andere gewesen sein, als in der Periode des Phidias. Denn einzig von Euphranor wird berichtet, dass er bei seiner sonstigen Vielseitigkeit auch in diesem Kunstzweige Ausgezeichnetes geleistet habe. Erst die Zeit der Diadochen scheint hier einen Umschwung bewirkt zu haben. Zwar vermögen wir in dieselbe mit voller Sicherheit ebenfalls nur wenige Künstler, etwa Stratonikos, Alkon und Apelles, zu setzen; aber wenn wir auch die lockere Zusammenstellung der berühmtesten Toreuten bei Plinius (33, 156) keineswegs für eine streng chronologische halten dürfen, so lässt doch z. B. der Umstand, dass, wie Stratonikos aus Kyzikos, so Ariston und Eunikos aus Mytilene und Posidonios aus Ephesos stammen, darauf schliessen, dass diese Männer eben so wie durch ihre Geburt, so auch durch ihre ganze Thätigkeit in die Zeit eines regen Kunstlebens in Kleinasien fallen; und ein solches finden wir dort gerade in der Periode der Diadochen. Bei andern Künstlern werden wir ferner durch die ganze Kunstrichtung auf dieselbe Zeit hingeführt: das Prunken mit der raffinirtesten Technik in den Arbeiten des Kallikrates und Myrmekides und kaum weniger in den Magiriscia des Pytheas erklärt sich in ihr hinlänglich durch die Vergleichung verwandter Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst sowohl, als des übrigen Geisteslebens, während es in jeder früheren Periode als eine Abnormität dastehen würde. Endlich aber waren damals auch die äusseren Verhältnisse der selbständigeren Entwickelung der Toreutik vorzugsweise günstig, indem von den Königshöfen aus der Luxus im Privatleben sich in immer weiteren Kreisen verbreitete, und deshalb auch an die Kunst in umfassenderem Maasse die Forderung gestellt wurde, zum Schmuck und zur Verschönerung des Lebens behülflich zu sein. Dieses Verhältniss dauerte zwar auch in Rom, als es Griechenland unterjocht hatte, noch fort; von den berühmten Caelatoren bei Plinius 401 gehört wenigstens einer, nemlich Pasiteles, sicher der römischen Periode, dem letzten Jahrhundert der Republik an; vielleicht auch Teucer, sofern die Bezeichnung crustarius als eine eigenthümlich römische auf einen Künstler römischer Zeit hinzudeuten scheint. Aber gerade auf seine Erwähnung folgt bei Plinius die Bemerkung, wie diese Kunst plötzlich in Verfall gerathen sei und man ihre Werke nur noch nach dem Alter schätze, so dass vom Gebrauche ganz abgeriebene Arbeiten, an denen kaum eine Figur zu erkennen, in besonderem Ansehen ständen. Belege für die Richtigkeit dieser Angabe liefern die lateinischen Dichter, namentlich Martial, in reichlichem Maasse. Was man noch weiter arbeitete, mochten meist Copien sein: im besten Falle solche, wie die, welche Zenodoros, der Künstler des neronischen Kolosses, nach den Originalen des Kalamis anfertigte; häufiger vielleicht aber förmliche Fälschungen, durch welche die Unwissenheit und Leichtgläubigkeit der reichen Römer getäuscht werden sollte, bis endlich auch diese affectirte Kunstliebe einer neuen Mode, der Bewunderung des Geschirres aus kostbareren Stoffen und Steinarten, weichen musste.

Die selbständige Blüthe der Toreutik bildet also eigentlich nur eine Epi-

sode in der Geschichte der griechischen Kunst. Aber auch nur diese in ihren wesentlichsten Eigenthümlichkeiten zu schildern oder in ihr den Einfluss bedeutender Persönlichkeiten bestimmter nachzuweisen, mangeln uns hinlängliche Hülfsmittel. Wir müssen uns daher begnügen, die Nachrichten über die einzelnen Künstler in einem alphabetischen Verzeichnisse derselben zusammenzustellen.

Alphabetisches Verzeichniss.

Akragas

gehört nach Plinius (33, 154—155) zu den nächst Mentor am meisten gefeierten Cälatoren des Alterthums. Er führt von ihm als zu Rhodos im Tempel des Dionysos befindlich Becher mit der Darstellung von Kentauren und Bacchantinnen an, und erwähnt als gleichfalls sehr berühmt Becher mit Jagddarstellungen.

402 Alcimedon

Bei Virgil in den Eclogen (III, 36 sqq.) lesen wir folgende Verse:

M. . . . pocula ponam
Fagina, caelatum divini opus Alcimedontis:
Lenta quibus torno facili superaddita vitis
Diffusos hedera vestit pallente corymbos.
In medio duo signa: Conon, et, quis fuit alter,
Descripsit radio totum qui gentibus orbem,
Tempora quae messor, quae curvus arator haberet?
Necdum illis labra admovi, sed condita servo.
D. Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit,
Et molli circum est ansas amplexus acantho;
Orpheaque in medio posuit, silvasque sequentes.
Necdum illis labra admovi, sed condita servo.

Mit einer rein poetischen Fiction haben wir es in diesen Versen schwerlich zu thun: der Beschreibung liegt offenbar die Anschauung wirklich vorhandener Kunstwerke zu Grunde. Aber wenn auch Alcimedon der Name eines wirklichen Künstlers sein könnte, so ist dies doch keineswegs nothwendig. Fassen wir vielmehr ins Auge, wie Virgil in diesen Gedichten von Augustus und andern Personen unter erdichtetem Namen spricht, so erscheint es sehr wohl möglich, dass er auch hier einen zu seiner Zeit berühmten Künstler unter dem angenommenen Namen des Alcimedon feiert.

Alkon.

Ich habe (Th. I, S. 326) die Vermuthung aufgestellt, dass der Bildgiesser Alkon, welcher einen eisernen Herakles ausführte, identisch sei mit dem Toreuten, dessen in dem pseudovirgilischen Culex (v. 66) und bei Athenaeus in folgender Stelle (XI, p. 469 A) gedacht wird: Ἐλέφας, οὕτως ἐκαλεῖτο ποτήριόν τι, ὡς *Δαμόξενός φησιν ἐν Αὑτὸν πενθοῦντι.*

Εἰ δ' οὐχ ἱκανόν σοι, τὸν ἐλέφανθ' ἥκει φέρων
ὁ παῖς. B. τί δ' ἐστὶ τοῦτο, πρὸς θεῶν; A. ῥυτὸν
δίκρουνον, ἡλίκον τι τρεῖς χωροῦν χόας,
Ἄλκωνος ἔργον. προὔπιεν δέ μοί ποτε
ἐν κυψέλοις Ἀδαῖος.

Wegen der Erwähnung des Damoxenos und Adaeos konnte der Künstler nicht später als in den Beginn der alexandrinischen Epoche gesetzt werden. 403 Erst nachträglich bin ich auf eine Stelle in Ovids Metamorphosen (XIII, 681 sqq.) aufmerksam geworden, in welcher ein Mischgefäss mit einer Darstellung der Todtenfeier der Menippe und Metioche beschrieben wird, das von Anius dem Aeneas geschenkt worden sei. Als Künstler desselben wird Alkon aus Mylae genannt. Die Commentatoren dieser Stelle haben nun wegen dieser Erwähnung auch den Alkon bei Pseudo-Virgil und Athenäus für einen mythischen Künstler erklären wollen. Doch fragt es sich, ob nicht vielmehr bei Ovid ein Anachronismus vorauszusetzen ist. Der dargestellte Gegenstand ist durch den Zusammenhang der Erzählung so wenig motivirt, dass seine Wahl nur durch die Annahme erklärt wird: Ovid habe ein unter seinen Augen befindliches Kunstwerk beschrieben. Auch die Angabe der ziemlich unbedeutenden Vaterstadt des Künstlers (in Sicilien oder in Thessalien) spricht mehr für eine historische, als für eine mythische Persönlichkeit. Endlich aber haben ähnliche Anachronismen bei einem Dichter wie Ovid nichts Auffälliges.

Antipater.

Nach der früheren Schreibung des Textes bei Plinius (33, 155) ward Antipater nur kurz neben Calamis als einer der berühmtesten Caelatoren erwähnt. Die bamberger Handschrift lehrt uns dagegen, dass ihm, nicht dem Stratonikos, jener Satyr beigelegt ward, von dem es in epigrammatischer Weise heisst, dass der Künstler ihn scheine: in phiala gravatum somno conlocavisse verius quam caelasse: also ein Werk, welches wegen seiner Naturwahrheit uns an den sogenannten barberinischen Faun in München erinnern muss.

Apelles.

„Einen Toreuten Apelles, einen sehr gelehrten Künstler, wie es scheint, findet man bei Athenaeus (XI, p. 488 C. D); er war ein Zeitgenosse des Asklepiades von Myrlea, den Vossius (de hist. gr. p. 118) unter Ptolemaeos Epiphanes, den Nachfolger des Ptolemaeos Philopator setzt, und der von Ol. 144, 1 bis Ol. 147, 4 (204—181 v. Ch.) herrschte. Es beschäftigte sich dieser Toreut mit der Darstellung des vielbestrittenen nestorischen Bechers in der Ilias“: Toelken in der Amalthea III, S. 128.

Ariston, 404

aus Mitylene, von Plinius (34, 85) auch unter den tüchtigen, aber nicht hervorragenden Bildhauern angeführt, scheint eines grösseren Rufes als Toreut sich erfreut zu haben: Plin. l. l. und 33, 156.

Athenokles

wird von Athenaeus zweimal als ausgezeichneter Toreut genannt: p. 781 E und 782 B (1035 u. 1037 Dind.).

Avianius Euander, s. Th. I, S. 382.

Boethos.

Ueber ihn, einen der berühmtesten Toreuten des Alterthums, ist bereits Th. I, S. 349 gehandelt worden. Hier sei zur Berichtigung nur bemerkt, dass die Erwähnung des Boethos in dem pseudovirgilischen Gedichte Culex (v. 66) auf einer falschen Lesart beruht. Ueber die Bestimmung seiner Zeit vgl. die Einleitung zu diesem Kapitel.

M. Canuleius Zosimus.
Von ihm heisst es in seiner Grabschrift (Grut. p. 639, 12): HIC. ARTE. IN. CAELATVRA. CLODIANA. EVICIT. OMNES, womit eine Stelle des Plinius (33, 139) zu vergleichen ist, in welcher dieser über den Wechsel der Moden auch in Betreff der Silbergefässe klagt: vasa ex argento . . . nunc Furniana, nunc Clodiana, nunc Gratiana . . . quaerimus. Diese Zusammenstellung könnte allerdings auf den Verdacht führen, dass die Inschrift erst den Worten des Plinius ihren Ursprung verdanke; indessen erscheint die Quelle, aus welcher sie stammt, in keiner Weise verdächtig.

Daedalos, s. Th. I, S. 16.

Daesias,
möglicher Weise ein Toreut, da nach einem Fragmente aus den „Fischen" des Archippos, eines Dichters der alten Comödie, bei ihm ein Kyathos gekauft wird: Athen. X, p. 424 B.

Damokrates,
Verfertiger rhodischer Becher: Athen. XI, p. 500 B.

Diodoros.
Auf ihn bezieht sich ein Epigramm des Plato (Anall. I, p. 172, n. 16):

Τὸν Σάτυρον Διόδωρος ἐκοίμισεν, οὐκ ἐτόρευσεν.
Ἢν νύξῃς, ἐγερεῖς, ἄργυρος ὕπνον ἔχει.

405 Das Lob ist also dasselbe, welches Plinius dem Satyr des Antipater ertheilt; wegen seiner gesuchten Pointe aber möchte es weit eher der alexandrinischen Epoche, als der Zeit des Philosophen Plato angehören, der überhaupt wohl schwerlich Epigramme gedichtet hat; was uns auch hindert, den Diodor etwa für identisch mit dem gleichnamigen Schüler des Kritios (s. Th. I, S. 75) zu halten.

Eunikos
aus Mitylene. Von ihm gilt ganz dasselbe, was über seinen Landsmann Ariston bemerkt ist.

Euphranor,
der berühmte Bildhauer und Maler, cisellirte auch Becher: Plin. 35, 128.

Hedystratides,
von Plinius (33, 156) unter den berühmtesten Caelatoren wegen seiner Darstellungen von Schlachten und Bewaffneten angeführt. Der Name Hedystratides, welchen Sillig in seiner Ausgabe des Plinius aufgenommen hat, schliesst sich enger an die besten Handschriften an, als Leostratides, wie er im Catalogus artificum geschrieben hatte. Die Zeitangabe bei Plinius „circa Pompei Magni aetatem" bezieht sich wohl nur auf Pasiteles, nicht auf die nach ihm angeführten Künstler.

Hekataeos
wird von Plinius zweimal mit Ariston und Eunikos zusammen erwähnt.

Kalamis,
der bekannte Bildhauer, wird von Plinius (33, 155) unter den berühmtesten Caelatoren genannt. Zwei Becher von seiner Hand waren von Germanicus seinem Lehrer Cassius Silanus geschenkt worden und so in den Besitz seines Neffen Dubius Avitus gelangt, bei welchem sie von Zenodoros, dem Künstler des neronischen Kolosses, mit grosser Meisterschaft copirt wurden.

Kallikrates

wird gewöhnlich mit Myrmekides zusammen genannt, so dass hier über beide gemeinschaftlich zu handeln ist. Ersterer nun heisst consequent Lakedämonier: Aelian V. H. I, 17; Galen προτρεπτ. π. τ. τέχν. 9, I, p. 20 Kühn; Athen. XI, 782 D (p. 1037 Dind.); Schol. Dion. Thrac. ap. Bekk. anecd. II, p. 651; Myrmekides dagegen Athener bei Galen und in den Scholien zu Dionys, oder Milesier bei Aelian 406 und Athenäus, welche letztere Angabe sich mit der ersteren vielleicht durch die Annahme vereinigen lässt, dass er aus dem attischen Demos Milet stammte (vgl. C. J. gr. zu n. 692). Die Verschiedenheit des Vaterlandes beider Künstler giebt uns die Gewissheit, dass wir es wirklich mit zwei Personen zu thun haben, während in den weiteren Nachrichten Manches auf die auch gelegentlich schon ausgesprochene Vermuthung leiten könnte, dass etwa Myrmekides (der Ameisenbildner) nur ein Beiname des Kallikrates sei. Namentlich ist es eine Arbeit, bei welcher fast regelmässig von beiden Künstlern die Rede ist, ein Viergespann nebst Lenker von solcher Kleinheit, dass es durch die Flügel einer zugleich gefertigten Fliege ganz bedeckt wurde: Plut. adv. Stoicos p. 1083 D; Aelian l. l. Schol. Dion. l. l.; nur Plinius (7, 85; 36, 43) nennt Myrmekides allein. Ob nun beide gemeinschaftlich daran thätig gewesen oder ob jeder für sich denselben Gegenstand behandelt, lässt sich nicht entscheiden. Sehr wohl möglich und auch wahrscheinlich ist das Letztere: denn bei ähnlichen Kunststücken der Technik werden häufig verschiedene Künstler in der Lösung nicht verwandter, sondern identischer Aufgaben mit einander wetteifern. So lässt Aelian Distichen, Plutarch homerische Verse mit goldenen Buchstaben auf ein Sesamkorn von beiden Künstlern geschrieben sein: und während der Name des Myrmekides als Beiname gefasst uns unwillkürlich auf die Darstellung von Ameisen hinweist, wird die Bildung dieser und ähnlicher Thiere von Plinius dem Kallikrates beigelegt. Berühmter, vielleicht weil er zuerst die Technik in solcher Weise verfeinerte, scheint Myrmekides gewesen zu sein. Zwar wird ein Werk, ein Schiff, welches durch die Flügel einer Biene verdeckt wurde, von Plinius dem Kallikrates allein zugesprochen. Dagegen erscheint Myrmekides allein als Repräsentant dieser Kunstrichtung bei Varro de l. l. VII, 1; Cicero qu. Acad. IV, 38; Julian orat. III, p. 208 und Suidas s. v. γέλοιος. Wir vermögen indessen über dieses Verhältniss nichts Sicheres zu bestimmen, da uns die Nachrichten der Alten weiter auch über die Zeit der beiden Künstler völlig im Ungewissen lassen, wenn auch das Raffinement ihrer Technik uns vor allem auf eine Periode der vollendeten Kunstbildung, also etwa die alexandrinische, hinzuweisen scheint. 407 Ueber ihre Kunstrichtung kann nach den bereits angeführten Nachrichten kein Zweifel sein. Denn mögen sie, wie aus ihrer Erwähnung unter den berühmtesten Toreuten bei Athenäus hervorzugehen scheint, auch Cisellirungen der gewöhnlichen Art ausgeführt haben, so beruht doch ihr Ruf fast ausschliesslich auf der μικροτεχνία, welche freilich mit Recht zuweilen als ματαιοτεχνία bezeichnet und verspottet wird. Durch die Technik war natürlich auch das Material bedingt, dessen sie sich bedienten. Dass es Marmor gewesen, wie Plinius an einer Stelle (36, 43) und aus ihm Apuleius (de orthogr. p. 12 Osann) angiebt, ist ein Irrthum, den Plinius selbst indirect widerlegt, indem er 7, 85 von Elfenbein spricht. Das Elfenbein erwähnt auch Varro mit der Bemerkung, dass

man, um die Feinheit der Ausführung zu erkennen, die Arbeiten in diesem Stoffe auf schwarze Seide legte. Doch herrscht auch hier keine volle Uebereinstimmung. In den Scholien zu Dionys und bei dem Grammatiker Theodosius (p. 54 ed. Göttling), wo nur die Namen der Künstler übergangen sind, wird der bekannte (nach ihnen von einer Fliege gezogene) Wagen als aus Eisen oder Erz gebildet bezeichnet, und aus Erz haben wir uns auch den Wagen in der Hand der Statue des Theodoros bei Plinius (34, 83) zu denken, in welchem Boeckh (C. J. gr. I, p. 872) mit grosser Wahrscheinlichkeit ein Werk unserer Kleinkünstler zu erkennen glaubt. Alle diese Widersprüche und Ungenauigkeiten in den Nachrichten der Alten werden wir uns am besten dadurch erklären, dass diese selbst die ganze Sache einer ernsten Aufmerksamkeit nicht würdig erachtet und sie daher stets nur in einer Weise berührt haben, wie man von ähnlichen Curiositäten wohl im gewöhnlichen Leben zu sprechen pflegt.

Kallimachos,

der athenische Bildhauer (Th. I, S. 176) mag wegen der goldenen Lampe und der über ihr sich erhebenden Palme im Erechtheum (Paus. I, 26, 7) auch unter den Toreuten erwähnt werden.

Kimon

wird von Athenaeus X, p. 781 E neben Athenokles als berühmter Toreut angeführt.

408 Konon,

Toreut oder Töpfer, da eine Kylixart nach ihm benannt wurde, wie Athenäus (XI, p. 478 B, vgl. 486 C.) aus Istros, einem Schüler des Kallimachos und Zeitgenossen des Ptolemaeos Euergetes, anführt.

Krates,

berühmter Toreut nach Athenäus (X, p. 782 B; p. 1037 Dind.).

Leostratides, s. Hedystratides.

Lykios, s. Th. I, S. 182.

Mentor,

nach Plinius (33, 154) der berühmteste unter allen Caelatoren des Alterthums. Dass seine Hauptwerke sich einst in den Tempeln der ephesischen Artemis und des capitolinischen Juppiter befanden, berichtet Plinius ausser an der angeführten noch an einer andern Stelle: VII, 127. Wenn nun dieselben beim Brande dieser Tempel zu Grunde gingen, wie Plinius sagt, so musste Mentor vor Ol. 106, 4 leben und gehört demnach der besten Zeit der griechischen Kunst an. Auffallend ist die Angabe: quattuor paria ab eo omnino facta sunt. Da jedoch an omnino, welches in allen Handschriften feststeht, schwerlich etwas zu ändern sein möchte, so dürfen wir mit Sillig bei Plinius wohl nur die Absicht voraussetzen, vier Paare von Bechern als besonders berühmt hervorzuheben. Er selbst erwähnt gleich darauf noch eine Erzstatue von diesem Künstler, die sich im Besitze des Varro befunden haben sollte, und kurz vorher (33, 147) spricht er von zwei Scyphi des Mentor, welche der Redner Lucius Crassus für hunderttausend Sestertien gekauft, aber nach seinem eigenen Geständniss aus Achtung vor ihrem Kunstwerthe nie zu benutzen gewagt habe. Nach Cicero (Verr. IV, 18, § 38) besass ein gewisser Diodor in Lilybaeum zwei ausgezeichnete therikleische Becher von Mentors Hand, welche Verres ihm abzunehmen trachtete.

Eine Schale des Mentor beschreibt Martial III, 41: eine auf ihr dargestellte Eidechse schien zu leben und man scheute sich, das Silber zu berühren. — In griechischen Quellen wird Mentor nur ein einziges Mal erwähnt, nemlich bei Lucian (Lexiphan. 7): *ποτήρια δὲ ἔκειτο παντοῖα ἐπὶ τῆς δελφινίδος τραπέζης, ὁ κρυψιμέτωπος καὶ τρυήλης μεντορουργὴς εὔλαβῆ ἔχων τὴν κέρκον*, wozu der 409 Scholiast ungenau bemerkt, Mentor sei ein Glasarbeiter gewesen. Desto gefeierter ist sein Name bei den Römern, wovon ausser den angeführten Stellen Zeugniss ablegen: Varro fragm. Agath. 261 ed. Bip.; Properz I, 14, 2; Juvenal VIII, 104; Martial IV, 39; VIII, 50; IX, 59; XIV, 91. Aber alle diese Erwähnungen lehren uns über das eigenthümliche Verdienst seiner Kunst nichts Näheres. Nur die Verse bei Properz III, 7, 12 sq.:

> Argumenta magis sunt Mentoris addita formae:
> Myos exiguum flectit acanthus iter

zeigen, dass die Bewunderung seinen Werken in noch höherem Maasse wegen der Auffassung, als wegen der blossen Ausführung zu Theil wurde.

Myrmekides, s. Kallikrates.

Myron,
s. Th. I, S. 103, wo als Gewährsmann für den Ruhm des Myron als Toreuten nur noch Martial IV, 39 u. VIII, 51 anzuführen war.

Mys.
Auf dem Schilde der grossen ehernen Pallas des Phidias auf der Akropolis zu Athen war unter andern Darstellungen die Schlacht der Lapithen und Kentauren in cisellirter Arbeit gebildet. Ausgeführt war dieselbe von Mys nach den Entwürfen des Parrhasios, der diesem Künstler auch zu seinen übrigen Werken die Zeichnungen geliefert haben soll. So berichtet Pausanias I, 28, 2; und seine Angabe wird bestätigt durch Athenaeus (XI, p. 782 B, p. 1037 Dind.), welcher die Inschrift eines herakleotischen Bechers mit einer Darstellung der Zerstörung Ilions anführt:

> *Γραμμὰ Παρρασίοιο, τέχνα Μυός. ἐμμὶ δὲ εἰκὼν*
> *Ἰλίου αἰπεινᾶς, ἂν ἕλον Αἰακίδαι.*

(*Γραμμά* für *γράμματα*, *εἰκών* für *ἔργον*: Meineke: Exerc. in Athen. Deipnos. specim. II, 1846.)

Die chronologische Schwierigkeit, welche man bisher darin zu erblicken glaubte, dass Mys an einem Werke des Phidias und doch nach den Zeichnungen des Parrhasios arbeitet, habe ich bei Gelegenheit des Letzteren (Th. II, S. 66) zu beseitigen gesucht. Von seinen Werken lernen wir aus Plinius (33, 155) noch Silene und Amoren kennen, die im Tempel des Dionysos zu Rhodos aufbewahrt wurden. Unter allgemeinen Lobsprüchen, wie bei Martial (VIII, 33; 410 XIV, 93), verdienen besonders nur die unter Mentor angeführten Verse des Properz hervorgehoben zu werden. Denn sie bestätigen, was sich schon aus der Abhängigkeit des Künstlers von Parrhasios schliessen liess, dass das Hauptaugenmerk seiner Kunst auf die Ausführung gerichtet war.

Parthenius.
Silberne Schüsseln, von der Hand des Parthenius gefertigt, werden bei Juvenal (XII, 44) als eine grosse Kostbarkeit bezeichnet. Der Scholiast bemerkt: Parthenius caelatoris nomen.

Pasiteles, s. Th. I, S. 415.

Phidias, s. Th. I, S. 132 und die Einleitung zu diesem Kapitel.

Polyklet, s. Th. I, S. 152.

Posidonius
aus Ephesos, wird von Plinius 33, 156 als ausgezeichneter Caelator und 34, 87 als Erzbildner, der Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden gearbeitet, angeführt.

Praxiteles.
Von ihm und Skopas als Caelatoren ist bei Martial IV, 39 die Rede: und zwar in einer Weise, dass es dabei dem Dichter auf strenge Wahrheit schwerlich ankam, indem er vielmehr die thörichte Sucht seiner Zeitgenossen verspottet, mit dem Besitz von Werken berühmter Meister, sei es echten oder unechten, zu prahlen. Nicht viel anders verhält es sich mit einer Erwähnung bei Theokrit (V, 105):

Ἐντὶ δέ μοι γαυλὸς κυπαρίσσινος, ἐντὶ δὲ κρατήρ,
Ἔργον Πραξιτέλευς.

Denn hier hat der Dichter offenbar nur, um das Werk als vorzüglich zu bezeichnen, den Namen eines berühmten Künstlers gewählt. Zwar will der Scholiast zu diesen Versen den älteren bekannten Bildhauer als *ἀνδριαντοποιός* von einem jüngeren *ἀγαλματοποιός* als Zeitgenossen des Theokrit scheiden; allein dieser jüngere verdankt sicherlich erst den Versen des Dichters seinen Ursprung.

Pytheas
wird von Plinius (33, 156) zuerst wegen eines einzelnen Werkes angeführt, einer 411 Schale mit der Darstellung des Odysseus und Diomedes beim Raube des Palladion, welche, nur zwei Unzen schwer, einmal mit 10,000 Denaren ($1^2/_3$ Talenten) bezahlt worden war. Ausserdem aber spricht Plinius von einer ganzen Gattung von Darstellungen, durch welche sich Pytheas bekannt gemacht: fecit idem et cocos magiriscia appellatos parvolis potoriis. Wir haben es hier mit einem griechischen Kunstausdruck zu thun, welcher durch die Uebersetzung „Köche" nur mangelhaft wiedergegeben wird. Offenbar handelt es sich um recht eigentliche Genrebildchen in dem uns geläufigen Sinne des Wortes, und zwar, vielleicht weil sie zur Verzierung von Trinkgefässen bestimmt waren, in einer absichtlichen Beschränkung auf Darstellung dessen, was auf Essen und Trinken Bezug hatte. Die Kunstrichtung des Pytheas entspricht also ziemlich genau derjenigen, welche in der Malerei von den Griechen als Rhopographie bezeichnet wurde und besonders in den Werken des Peiraeikos ihre Ausbildung erhielt (vgl. S. 174). In anderer Beziehung lässt sich Pytheas passend mit Kallikrates und Myrmekides vergleichen: seine Arbeiten waren nemlich von einer solchen Feinheit und Subtilität der Ausführung, dass sich nicht einmal Abdrücke davon nehmen liessen. So grosse Kunstfertigkeit sich also an ihnen zeigen mochte, so werden wir doch nicht umhinkönnen, in Hinblick auf die höheren Forderungen der Kunst und im Sinne der Griechen den Pytheas den *ματαιότεχνοι* beizuzählen.

Skopas, s. Praxiteles.

Stratonikos, s. Th. I, S. 310.

Tauriskos,
von Plinius 33, 156 unter den ausgezeichnetsten Caelatoren angeführt, wird an einer andern Stelle: 36, 33 von dem bekannten Bildhauer aus Tralles ausdrücklich unterschieden.

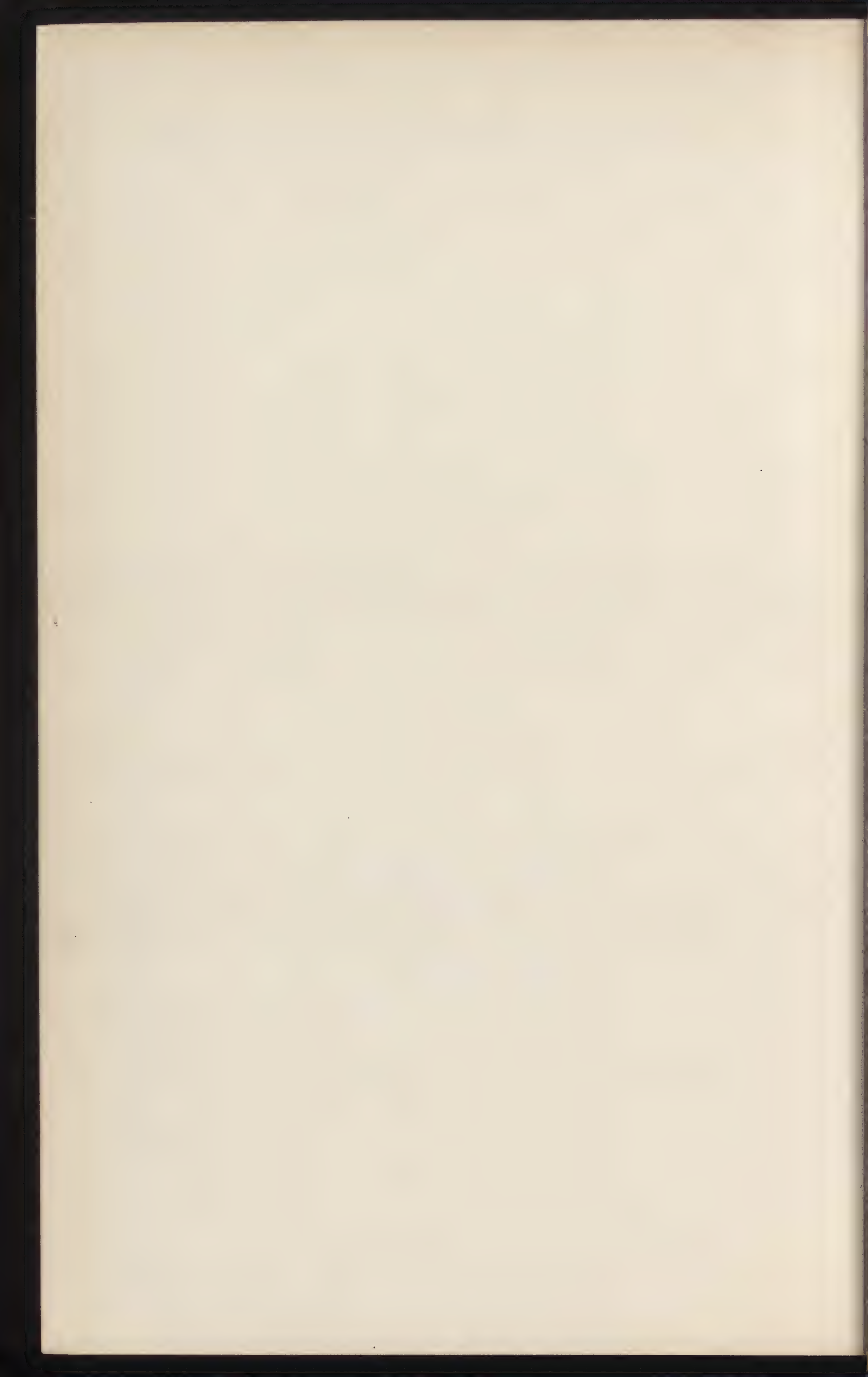
Teukros.
Am Schlusse der Aufzählung berühmter Caelatoren erwähnt Plinius 33, 157 noch, dass auch Teucer in dieser Kunst zu Ansehen gelangt sei. Durch die Bezeichnung crustarius lernen wir ihn als einen Künstler sogenannter Emblemata kennen: Relieffiguren, welche isolirt gearbeitet erst nach ihrer Vollendung auf Schalen, Becher u. s. w. aufgesetzt wurden.

Theodoros,
s. Th. I, S. 27 und unter den Architekten.

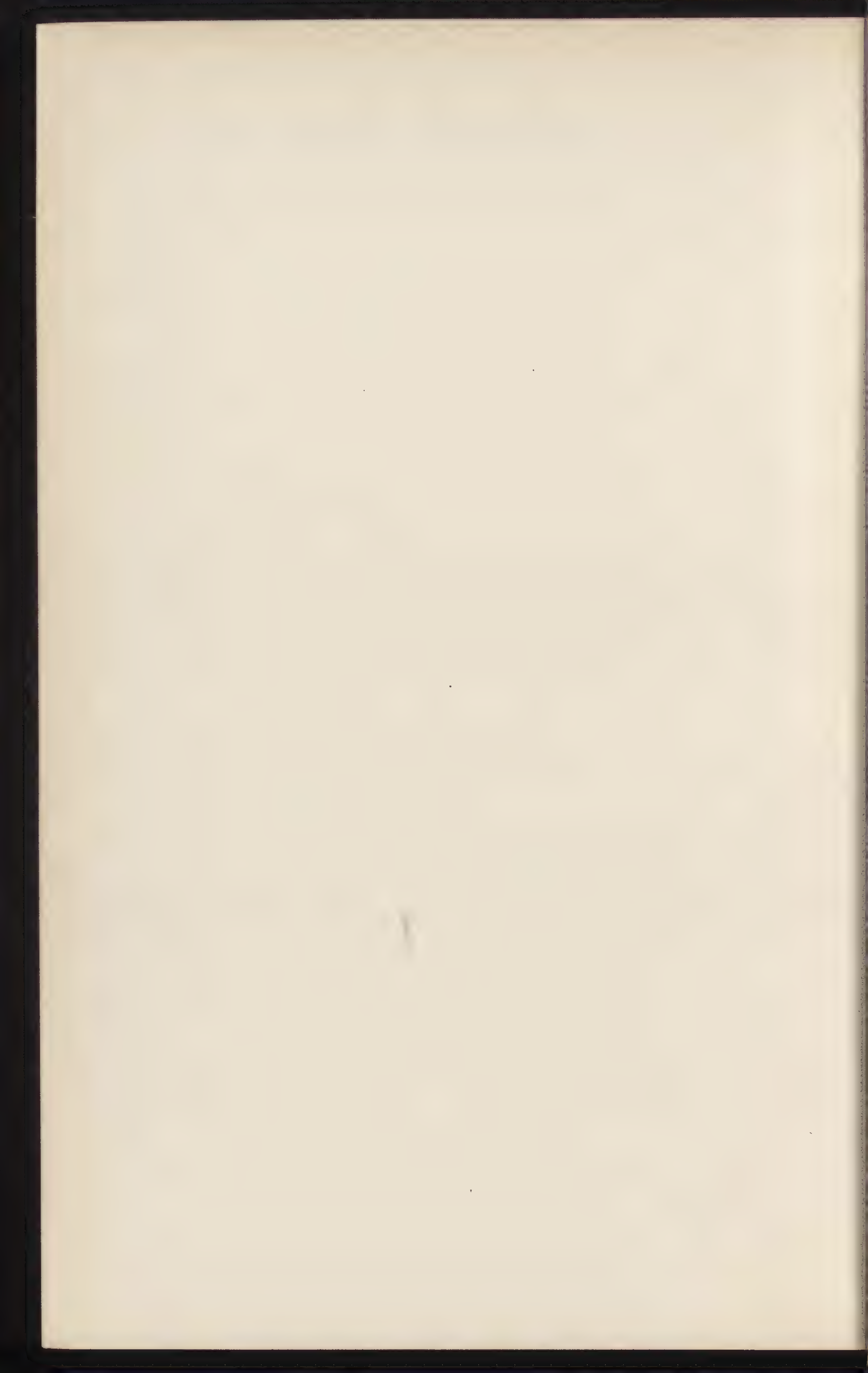
Therikles. 412
Ueber diesen angeblichen Erfinder der sogenannten therikleischen Becher verweise ich auf die ausführliche Darlegung von Welcker: Kl. Schr. III, S. 499 flgd.

Zenodoros, s. Th. I, S. 420.

Zopyros.
Zum Beweise seines Ruhmes führt Plinius (33, 156) an, dass zwei Becher von ihm mit Darstellungen der Areopagiten und des Urtheils über Orestes auf 12,000 Sestertien geschätzt wurden. Wir finden denselben Gegenstand auf einem Silbergefässe des Palastes Corsini in Rom gebildet (Winckelmann Mon. in. n. 151), und es ist daher wohl möglich, dass wir darin eine Copie nach Zopyros besitzen.



Die Münzstempelschneider.



Einleitung.

Bei den Schriftstellern der Alten finden sich über die Münzstempelschneider nicht die geringsten Nachrichten. Da es aber wenig glaublich schien, dass die Künstler dieser zum Theil so vorzüglichen Arbeiten nicht auf irgend eine Weise für ihren Nachruhm sollten gesorgt haben, so blieb nur zu vermuthen übrig, dass dies durch Zeichen oder Inschriften auf den Münzen selbst geschehen sei. Eine solche Vermuthung war auch wohl schon früher in vereinzelten Fällen ausgesprochen worden, aber ohne dass daraus allgemeinere Consequenzen gezogen wurden. Selbst als unter Anführung mehrfacher Belege der Herzog von Luynes sich in diesem Sinne zu äussern Gelegenheit nahm, geschah dies doch nur beiläufig: Ann. dell' Inst. II, p. 85—86. Erst Raoul-Rochette war es, der in seiner Lettre à M. le Duc de Luynes sur les graveurs des monnaies grecques (Paris 1831) diese Frage einer ausführlichen Erörterung unterwarf, indem er zugleich eine grosse Zahl der nach seiner Meinung mit den Namen von Stempelschneidern bezeichneten Münzen in Abbildungen mittheilte. (Auf sie beziehen sich die in der Folge einfach mit R. R. angeführten Citate.) Seine Arbeit ward besonders in Deutschland in Recensionen mehrfach besprochen, und zwar in dem Sinne, dass die von ihm aufgestellten Principien im Ganzen als richtig anerkannt wurden und sich die Einwendungen nur gegen eine missbräuchliche Anwendung derselben in einzelnen Fällen richteten. Später, als R. Rochette in der zweiten Auflage seiner Lettre à Mr. Schorn die Nachträge zu Sillig's Catalogus zusammenstellte, fanden darin auch die Münzstempelschneider Aufnahme, und es bot sich dadurch dem Verfasser die Gelegenheit, mit Rücksicht auf jene 416 Winke das gesammte Material nochmals einer Revision im Einzelnen zu unterziehen. Diese Arbeit bildet durchweg die Grundlage der folgenden Zusammenstellung, indem seit jener Zeit wohl einzelne, an sich recht schätzbare Nachträge erschienen sind, die Frage in ihrer Gesammtheit aber nicht wieder behandelt worden ist. Auch hier werden die von ihm entwickelten obersten Grundsätze, so weit sie bisher eine wohl allgemeine Billigung erfahren haben, als feststehend angenommen werden. Durch die durchgehende Prüfung ihrer Anwendung in allen einzelnen Fällen wird es sich jedoch zeigen, dass die von R. Rochette aus ihnen gewonnenen Resultate in manchen Punkten eine nicht unwesentliche Modification erfahren müssen.

Die Basis für die Untersuchungen über die Stempelschneider gewährte, als R. Rochette seine Untersuchungen begann, eine Münze von Kydonia auf

Kreta mit der Inschrift *ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ*. Später gesellte sich zu diesem einen Beispiele ein zweites, indem sich auf Münzen von Klazomenae der Name des Theodotos mit dem gleichen Zusatze fand: *ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ*. Hierdurch ist für uns die Gewissheit gewonnen, dass es den Stempelschneidern im Alterthum wenigstens nicht durchgängig untersagt sein konnte, ihre Namen auf ihren Werken anzubringen. Freilich entsteht nun, sobald das Verbum fehlt, sofort die Ungewissheit, in welcher Weise die Inschriften der Künstler von denen anderer Personen auf den Münzen zu unterscheiden sind, und es ist daher unvermeidlich, dass alles, was sich hierüber aufstellen lässt, nicht sowohl den Werth einer vollen Gewissheit, als nur einer grösseren oder geringeren Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen kann.

Eine allgemeine Analogie bieten uns zuerst die Künstlerinschriften überhaupt. Es gilt für sie (von einzelnen Ausnahmen natürlich abgesehen) die Regel, dass sie dem Auge so viel wie möglich entzogen werden. Bei statuarischen Werken scheinen sie, namentlich in der besten Zeit, ihre Stelle selten 417 an dem Werke selbst gefunden zu haben, sondern an der Basis, und auch da nur in einer Weise, welche sie der Dedicationsinschrift untergeordnet erscheinen lässt. Später finden wir sie allerdings wohl an der Plinthe der Statue, häufiger aber auf Nebenwerken, dem Sitze, der Stütze oder auch an einer Falte des Gewandes angebracht. Die Neuzeit folgt hierin, ohne dass sie darin die Nachahmerin der Alten wäre, denselben Principien, offenbar geleitet von dem richtigen Gefühle, dass der Künstler dem Beschauer die Erinnerung an seine Person nicht aufdrängen soll. Erst wenn durch das Werk selbst ein persönliches Interesse an dem Urheber geweckt worden ist, soll demselben durch den Namen des Künstlers gewissermassen auch eine äussere Beglaubigung verliehen werden.

Den Münzen am nächsten verwandt sind die geschnittenen Steine. Bei ihnen aber lehrt die Erfahrung, dass die Inschriften der Künstler fast nie in einer solchen Weise hervortreten, dass das Auge des Beschauers auf sie sogleich beim ersten Anblicke hingezogen würde. Häufig sind sie vielmehr von einer solchen Feinheit, dass das Auge, auch wenn es sie entdeckt, doch nur mit Anstrengung oder mit Hülfe des Vergrösserungsglases zur Lesung der einzelnen Buchstaben gelangt. Namen mit stark hervortretender Schrift werden immer ihre Beziehung nicht auf den Künstler, sondern auf den Besitzer zu finden haben.

Die Münzen nun sind ihrer ursprünglichen Bestimmung nach nicht Kunstwerke, sondern Werthzeichen. Ihre Gültigkeit als solche wird durch bestimmte äussere Zeichen beglaubigt, und zwar sowohl durch die verschiedenen Arten des Gepräges, als durch die Inschriften. Wir finden die Namen der Städte, Staaten oder Könige, welche die Münzen prägen liessen; wenig verschieden davon sind die Inschriften, welche zur Erklärung der bildlichen Darstellung dienen: denn auch die Namen von Göttern und Dämonen führen uns als die Beschützer gewisser Orte und Personen wieder auf diese zurück. Ist aber hierdurch nur erst die allgemeine Beglaubigung gegeben, so sollen andere Inschriften dieselbe mehr im Einzelnen gewähren. Dies geschieht dadurch, dass die Magistratspersonen durch die Hinzufügung ihrer Namen, sei es in voller Schrift, sei es in Monogrammen, gewissermassen die Bürgschaft für die Richtigkeit der Wäh-

rung übernehmen. Mag dieser Gebrauch im Laufe der Zeit zugleich auch ein 418 Ehrenrecht geworden sein, immer lag es in der Natur der Sache begründet, dass solche Inschriften und Zeichen deutlich und bestimmt in die Augen fallen sollten. Wenn wir daher neben diesen, wenn auch nur in verhältnissmässig sehr geringem Umfange, andere finden, bei welchen offenbar die Absicht waltet, dass sie erst bei aufmerksamer Betrachtung erkennbar oder überhaupt gefunden werden sollen, so leuchtet ein, dass auch deren Bedeutung eine wesentlich verschiedene sein muss, dass sie namentlich keine öffentliche Auctorität haben können. Erinnern wir uns aber jetzt an die Analogie der Gemmenschneider, so wie an das, was noch heut zu Tage bei den Münzen gebräuchlich ist, so werden wir mit Nothwendigkeit darauf hingeführt, in diesen Inschriften die Namen von Stempelschneidern zu finden, indem sich uns keine andere Klasse von Personen darbietet, auf welche wir sie mit Wahrscheinlichkeit zurückzuführen vermöchten.

Die Kleinheit der Schrift und die Verborgenheit des Ortes bilden also für uns die Kriterien, nach denen wir uns die Inschriften der Künstler von denen anderer Personen zu unterscheiden berechtigt glauben. Solche Orte aber sind nach den bisher vorliegenden Erfahrungen etwa folgende: auf der Vorderseite an den Köpfen die Binden, durch welche das Haar zusammengehalten wird; die Fläche des Helmes über der Stirn oder die Scheide, in welcher der Helmbusch ruht; sodann der Abschnitt des Halses; auf der Rückseite der schmale Streifen, durch welchen der untere Abschnitt von der übrigen Fläche gesondert wird; an den verschiedenen Typen selbst namentlich die Sitze, seien dies etwa Felsstücke, Basen, oder Throne, auf denen die Figuren ruhen; ferner auf beiden Seiten allerlei Beiwerk, das vom Haupttypus unabhängig im Felde vertheilt ist, wie ein Blatt, ein Diptychon, ein Täfelchen, eine Rolle u. a. Natürlich lassen sich hier die Grenzen nicht überall mit voller Sicherheit bestimmen; so mag z. B. eine Inschrift, auch wenn sie sich nicht auf dem Abschnitte des Halses, sondern etwas darunter im Felde findet, sofern sie sich nur durch die Feinheit der Schrift auszeichnet, ohne Bedenken auf den Künstler bezogen werden, und eben so mag es umgekehrt vorkommen, dass wir einmal da, wo wir einen 419 Künstlernamen erwarten, eine andere Bezeichnung finden, wie z. B. auf einer Münze von Akragas den Namen der Stadt gerade eben so auf einem Täfelchen, wie auf Münzen von Syrakus und Katana den Namen des Euaenetos. Wir dürfen dabei nicht ausser Acht lassen, dass auf griechischen Münzen die Vertheilung der Schrift nie so strengen Gesetzen unterworfen gewesen ist, wie etwa in der Neuzeit oder auch im Alterthume unter den Römern. Bei ihrer Betrachtung muss also statt einer streng begrenzten Regel uns ein gewisser aus einer Mehrzahl von Beispielen abgeleiteter Takt maassgebend sein.

Eine Schwierigkeit mag hier hervorgehoben werden, um hinsichtlich ihrer eine Frage an die Numismatiker vom Fach zu stellen. Nach den bisher entwickelten Grundsätzen müssen wir einige Namen, wie Euaenetos, Eumenos und Phrygillos wegen mehrerer Münzen auf Künstler beziehen; zugleich aber finden sich dieselben auf andern, welche für sich allein betrachtet eine solche Beziehung nicht gestatten, während doch die Verwandtschaft des Styls der Identität der Person auf beiden mindestens nicht widerspricht. Sollte hier nicht die An-

nahme einige Wahrscheinlichkeit für sich haben, dass der Künstler in dem einen Falle als solcher seinen Namen auf die Münze setzte, in dem andern aber als Magistratsperson, indem er, eine solche Würde zu erhalten, wegen seiner Kenntniss des Münzwesens besonders geschickt erscheinen musste?

Wie weit der Gebrauch, Namen der Stempelschneider auf die Münzen zu setzen, örtlich verbreitet war, wird sich aus folgender Tabelle ergeben:

Syrien unter den Seleuciden: *Ἀρχ*; *Ἰσιδ*.
Klazomenae: *Θεόδοτος*.
Lampsakos unter Alexander: *Κι*.
Makedonien unter Perseus: *Ζωΐλου*.
Histiaea auf Euboea: (*Σ*)*ῶσος*.
Arkadien: *Ολυμ*.
Kydonia auf Kreta: *Νευάντος*.
Kamarina: *Ἐξακεστίδας*.
Katana: *Εὐαιν*; *Προκλῆς*; *Χοιρίων*.
Naxos (in Sicilien): *Προκλη*.
420 Syrakus: *Εὐαινέτου*; *Εὐκλείδα*; *Εὐμήνου*; *Κίμων*; *Σωσω*; *Σῶσις*; *Φρυ*(*γιλλος*).
Neapolis: *Παρμε*.
Tarent: *Σω*.
Heraklea: *Φιλ*.
Metapont: *Ἀπολ*; (*Πολ*;) *Ἀριστι*; *Αριστοξεν*; *Αἰγι*.
Thurium: *Μολοσσο* (?), *Νικανδρο*.
Velia: *Ἡρα*; *Κλευδώρου*; *Φιλιστίων*.
Rhegion: *Ἱπποκράτης*.
Terina: *Ἀγη*.

Der Gebrauch findet sich also ziemlich überall, wo stets oder zeitweilig griechische Kultur die Herrschaft ausübte, am häufigsten, so weit bis jetzt unsere Kenntnisse reichen, in Sicilien und Grossgriechenland.

Indem so von vorn herein die gesammte römische Welt ausgeschlossen erscheint, werden wir zugleich auch auf gewisse Grenzen der Zeit hingewiesen. Die Münzen des Perseus und die des Seleukos IV scheinen die spätesten uns bekannten Beispiele von Stempelschneidernamen zu bieten; aber auch sie stehen ziemlich vereinzelt einer grossen Masse von Beispielen aus der besten Zeit der Kunst gegenüber. Wiederum ist aus der archaischen Periode kein einziger Name bekannt; ja fast nirgends finden sich auf Münzen mit Künstlernamen noch Spuren des voreuklidischen Alphabets: nur wenige von Syrakus bilden hiervon eine Ausnahme, und auch diese so, dass sie gerade auf der Grenze der Scheidung beider Alphabete stehen (s. u. *Εὐμήνου*, *Κίμων*); da nun auf autonomen Münzen dieser Stadt sich keine Magistrats-, geschweige denn Künstlernamen finden, so werden wir dadurch um so mehr etwa auf die Zeit des Tyrannen Dionysios I. geführt, auf welchen, wie auf die übrigen Tyrannen, diese Regel keine Anwendung erleidet (vgl. Leake in den Transactions of the r. soc. of liter. II. ser., vol. III, p. 359 sqq.; Luynes in der Rev. numism. 1843, p. 7 sq.). Eine genauere Zeitbestimmung für alle einzelnen Fälle, so weit sie überhaupt möglich ist, muss den eigentlichen Numismatikern überlassen bleiben. Hier sei

nur noch eine Bemerkung von Luynes (a. a. O.) angeführt, weil sie mehrere Fälle betrifft: Die Sitte, Köpfe in der Vorderansicht auf Münzen darzustellen, scheint von geringer Dauer gewesen zu sein. Solche Köpfe aber finden sich 421 auf den Münzen des Alexander von Pherae (stirbt 357 v. Ch.) und des Mausolos (353), also zur Zeit, als die beiden Dionysier zu Syrakus herrschten. In dieselbe Zeit werden daher von den Stempelschneidern Kimon, Kleudoros und Theodotos gehören.

Als Thatsache verdient hier noch hervorgehoben zu werden, dass sich Künstlernamen bis jetzt nur auf Silbermünzen gefunden haben. Nur eine kleine Bronzemünze mit der Inschrift *ΦΡΥ* bildet eine Ausnahme; aber auch bei ihr bemerkt R. Rochette, dass der Stempel zur Prägung in Gold bestimmt gewesen zu sein scheine. Wenn nun das bisherige Nichterscheinen von Namen auf Goldstücken nur in dem verhältnissmässig selteneren Vorkommen derselben seinen Grund haben mag, so werden wir uns in Betreff der Bronzemünzen lieber zu der Annahme neigen, dass hier die geringere auf das Gepräge verwendete Sorgfalt die Weglassung der Namen veranlasst hat.

Ueber die Stellung und die äussern Verhältnisse dieser Klasse von Künstlern vermögen wir natürlich bei der Mangelhaftigkeit unserer Nachrichten eigentlich nichts zu bestimmen. Dass ihre Thätigkeit so wenig wie die anderer Künstler nur an einen einzigen Ort gebunden war, ist eine sehr nahe liegende Voraussetzung. Die Belege aber, welche R. Rochette für dieselbe aufstellen zu können glaubte, müssen wir allerdings sehr beschränken, indem wir als sicher nur eine Thätigkeit des Euaenetos für Syrakus und Katana, des Prokles für Katana und Naxos anzunehmen vermögen, also beide Male nur für je zwei nicht eben sehr weit von einander entfernte Orte. Eben so hat dafür, dass nicht selten an einer Münze zwei Künstler, der eine an der Vorder-, der andere an der Rückseite gearbeitet, R. Rochette keine hinreichend sichern Beweise beigebracht, wenn auch an sich die Möglichkeit eines solchen Verfahrens in einzelnen Fällen recht wohl zugegeben werden kann. — Nicht anders verhält es sich endlich auch mit einem dritten Punkte. Die auffällige Erscheinung, dass nirgends bei einem alten Schriftsteller sich die Erwähnung eines Stempelschneiders findet, suchte man nämlich durch die Annahme zu erklären, dass sie in der Regel zugleich Steinschneider gewesen seien, und dass daher, was von diesen berichtet wird, zugleich auch auf jene zu beziehen sei. Für diesen 422 Satz nun glaubte R. Rochette eine unzweifelhafte Bestätigung in der Vergleichung einer Münze und eines geschnittenen Steines, welche beide den Namen Phrygillos tragen, gefunden zu haben. Der Stein ist ein häufig besprochener (siehe unter d. Steinschneidern) und zeigt uns Amor in der Stellung eines mit Astragalen spielenden Kindes; hinter ihm eine geöffnete Muschel. Die Münze von Syrakus, mit dem von Delphinen umgebenen Kopfe der Arethusa ist in schönem, aber noch etwas strengem Styl gearbeitet, womit völlig übereinstimmt, dass die Umschrift die Form *ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ* hat. Wenn nun R. Rochette an dem Stein einen derselben Epoche würdigen Styl hat erkennen wollen, so vermag schon ein Blick auf die Abbildungen bei ihm (Titelvignette 1 u. 2 der Lettre à Mr. Schorn) uns zu überzeugen, dass er durch die Liebe zu seiner Hypothese sein Urtheil hat gefangen nehmen lassen. Denn ein unbefangenes Auge wird

sofort erkennen, dass an dem Stein von der Strenge der Behandlung, welche die Münze zeigt, sich auch nicht die geringste Spur mehr findet, von einer Verwandtschaft des Styls daher durchaus nicht die Rede sein kann. Ganz abgesehen also von der Frage, ob der Name auf der Münze wirklich auf einen Stempelschneider zu beziehen ist, muss der Versuch, durch diese Münze und diesen Stein die Identität der Gemmen- und der Stempelschneider nachzuweisen und sicher zu begründen, als misslungen betrachtet werden. Hiermit ist indessen keineswegs die Möglichkeit dieser Identität im Princip geleugnet: die Bemerkung R. Rochette's, dass die Römer beide Klassen von Künstlern als Scalptores bezeichneten, spricht vielmehr zu Gunsten derselben, und dass die Ausübung beider Kunstzweige recht wohl in einer Hand vereinigt sein kann, lehrt auch ohne Zeugnisse des Alterthums die Erfahrung unserer Tage.

Alphabetisches Verzeichniss.

ΑΓΗ.

Auf einer Münze von Terina zeigt die Vorderseite einen weiblichen Kopf mit Diadem innerhalb eines Lorbeerkranzes; hinter dem Kopfe *Φ*; die Rückseite Nike geflügelt mit dem Caduceus in der Linken, während sie mit der Rechten 423 eine Hydria auf dem Schoosse hält, in welche aus einem Löwenrachen Wasser fliesst; auf der Basis, welche ihr zum Sitze dient, steht klein und ziemlich undeutlich *ΑΓΗ*, ein Buchstabe unter dem andern: R. R. III, 29; vgl. Combe, Mus. Brit. pl. IV, n. 2. Die Kleinheit und Verstecktheit der Schrift macht allerdings die Beziehung auf einen Stempelschneider wahrscheinlich, während, von Raoul-Rochette abweichend, früher Millingen (Anc. coins of gr. cit. p. 23) und später Streber (Kstbl. 1832, S. 166) den Namen einer Quelle *Ἀγή* oder *Ἄλη* erkennen wollten. — Denselben Namensanfang glaubte Raoul-Rochette auf der Vorderseite einer Tetradrachme von Metapont hinter einer bärtigem behelmten Kopfe zu erkennen (s. die Titelvignette zu s. Lettre à Luynes). Allein auf einem Exemplar bei Luynes [Choix de méd. ant. pl. III, 5] ist ganz deutlich *ΑΡΗ* zu lesen und ausserdem haben die Buchstaben eine Grösse, wie sie wohl bei Magistrats-, nicht aber bei Künstlernamen gewöhnlich ist.

ΑΠΟΛ, ΑΠΟΛΛΩΝ,

auf Münzen von Metapont. Eine derselben, bei R. R. IV, 31, hat auf der Rückseite die gewöhnliche Aehre und *META*, auf der Vorderseite einen jugendlichen nicht epheu-, sondern lorbeerbekränzten Kopf; die Buchstaben *ΑΠΟΛ* finden sich ganz klein auf dem Abschnitte des Halses. Hiermit ist eine andere gleichfalls metapontinische Münze zu vergleichen: weiblicher Kopf mit einem Epheukranze, rechtshin; unten am Abschnitt des Halses *ΠΟΛ* (so, nicht *ΑΠΟΛ*); ℞. Aehre, rechts daneben *META*: Arch. Zeit. 1847, t. 8, 5. Hierzu bemerkt J. Friedlaender (S. 117—118), dass sich in der berliner Sammlung auch ein Exemplar der bei R. Rochette abgebildeten Münze finde, aber ebenfalls die Inschrift *ΠΟΛ*, nicht *ΑΠΟΛ* zeige; es möchte daher auch bei R. Rochette so zu lesen sein. Diese Vermuthung als ganz sicher hinzustellen hindere ihn nur die Behauptung R. Rochette's (Lettre à Luynes, p. 37, 6), vier Exemplare aus zwei Stempeln gesehen zu haben, so dass also möglicher Weise ein Stempelschneider *ΑΠΟΛ* . . .

neben *ΠΟΛ*.. anzunehmen sei. — Zweifelhafter erscheint mir dagegen, ob wir es überhaupt mit einem solchen auf Münzen von Tarent und Katana zu thun haben. Für die erstere Stadt citirt R. Rochette einige Beispiele: Mus. Hunter, t. 55, n. 20; 56, n. 3; Eckhel num. vet. t. 3, n. 3; wozu ich jetzt noch füge: 424 Carelli num. Ital. vet. tab. 110, n. 119—122. Der Name *ΑΠΟΛ*, *ΑΠΟΛΛΩ*, *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ* findet sich hier unter dem Reiter der Rückseite, aber stets in gewöhnlicher grosser Schrift, welche an einen Stempelschneider zu denken verbietet. Mindestens eben so misslich verhält es sich mit einem Medaillon von Katana: jugendlicher Kopf mit langwallendem Haare und mit Eichenlaub bekränzt, von vorn; darunter *ΑΠΟΛΛΩΝ*, links ein Bogen und in kleinerer Schrift *ΧΟΙΚΕΩΝ*; ℞ Viergespann neben einer Säule, nach rechts hin fahrend; dem Lenker schwebt Nike mit einem Kranz entgegen; im Abschnitt *ΚΑΤΑΝΑΙΩΝ*, darunter ein Seethier: Mus. Hunter, t. 15, n. 21; Eckhel D. N. I, 203; [Torremuzza, Sic. vet. num. auctar. I, t. 3, n. 1;] P. Knight: num. vet. p. 228 A 6 (ohne *ΧΟΙΚΕΩΝ*; aber mit einer Leier dem Bogen gegenüber); [Catal. du cabinet de M. Th. Thomas, p. 39, n. 262, wo *ΧΟΙΡΙΩΝ* für *ΧΟΙΚΕΩΝ* gelesen wird]. Hier hat schon Streber (Kstbl. 1832, S. 165) mit Recht darauf hingewiesen, wie unwahrscheinlich es sei, für eine Seite einer und derselben Münze zwei Stempelschneider anzunehmen: denn Choirion mit R. Rochette für einen solchen zu halten, scheint wenigstens zulässig. *ΑΠΟΛΛΩΝ* sei daher auf den Kopf zu beziehen: „weil die Beisetzung des Namens des vorgestellten Kopfes auf sicilianischen Münzen gewöhnlich ist; weil der Apollokopf auf den Münzen von Katana ein einheimischer Typus ist; weil das jugendliche Ansehen und die langen Haare nicht dagegen streiten; weil der Bogen . . . hinlänglich auf Apollo hindeutet; weil die Medaille bei Payne Knight, wo ausser dem Bogen noch eine Leier erscheint, kaum einen Zweifel übrig lässt. Warum aber hier Apollo mit einem Eichenkranze geschmückt ist, ist eine Eigenthümlichkeit, welche noch auf eine Erklärung wartet."

ΑΡΙΣΤΙΠΠ oder *ΑΡΙΣΤΗ*.

Von den Münzen, auf welchen R. Rochette einen Künstlernamen Aristipp zu erkennen meinte, sind zuerst die tarentinischen auszunehmen: Avellino, It. vet. num. Tarent. n. 66, 114, 202, 267; Carelli t. 110, n. 125—128. Hier sind nemlich die Inschriften *ΑΡΙΣΤΙΠΠ*, *ΑΡΙ‖ΣΤΙ*, *ΑΡΙ‖ΣΤΙ‖Π*, *ΑΡΙΣΤΙΣ* in keiner Weise von den gewöhnlichen Nameninschriften der Rückseite verschieden. Eben so ist über die Münzen von Heraklea zu urtheilen, sofern R. Rochette (der keine derselben namentlich anführt) keine andern Belege für sich hat, als etwa 425 eine Münze bei Carelli (t. 161, n. 19), wo sich auf der Rückseite in gewöhnlicher grosser Schrift *ΑΡΙΣ* findet. So bleiben die Münzen von Metapont, von denen eine bei Mionnet (Suppl. I, p. 503, n. 695) beschrieben, eine andere, wie es scheint, nur in Nebensachen von ihr verschiedene bei R. Rochette IV, 36 publicirt ist: weiblicher Kopf mit Halsband und Ohrgehänge, rechtshin; am Abschnitte des Halses *ΑΡΙΣΤΙ*; ℞ Aehre, daneben *ΜΕΤΑ*. Hier ist an der Beziehung auf einen Stempelschneider kein Anstand zu nehmen; und es könnte höchstens ein Zweifel an der Richtigkeit der Lesung des Namens entstehen, wenn eine andere Münze, ebenfalls von Metapont, von J. Friedlaender (Arch. Zeit. 1847, S. 118; T. VIII, 4) folgendermassen beschrieben wird: „Weiblicher

Kopf rechtshin; das Haar, durch ein zweimal umschlungenes Band gehalten, ist hinten in einen Knoten gebunden; um den Hals ein feines Halsband. Unten an der kleinen schrägen Fläche, welche der Abschnitt des Halses bildet, steht *ΑΡΙΣΤΗ.* Das Ganze ist von einem Kranze umgeben. ℞ Aehre mit einem Blatt, daneben links *ΜΕΤ*, rechts ein grosser Krebs.“ Allein nach Friedlaenders Urtheil ist diese Münze von bedeutend älterem Styl, als alle mit Künstlernamen bezeichneten dieser Stadt, welche R. Rochette abgebildet hat; und auch, dass der Stadtname nur durch die drei ersten Buchstaben bezeichnet sei, deute auf ein höheres Alter. Er steht also nicht an, in *Αριστι* und *Αριστη* die Anfänge von zwei verschiedenen Namen zu sehen. Noch einen dritten von gleichem Anfange begegnen wir auf metapontinischen Münzen; in seiner vollständigsten Form lautet er:

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝ

Auf einer Münze bei Millingen: anc. coins etc. I, n. 22; Payne-Knight: numm. vet. p. 277, A, 28: weiblicher lorbeerbekränzter Kopf mit Halsband, linkshin; unter dem Abschnitte des Halses: *ΑΡΙΣΤΟΞΕΝ*; ℞ Aehre, rechts *ΜΕΤΑ*. Mit demselben Namen haben wir es offenbar auf zwei andern Münzen bei R. Rochette zu thun, IV, 32: weiblicher Kopf mit Stirnband und Opistosphendone linkshin; am Abschnitte des Halses: *ΑΡΙΣΤΟΞ*; ℞ Aehre, links *Α*, rechts
426 *ΜΕΤΑ*; ferner IV, 33: weiblicher Kopf mit Stirnband, linkshin; am Abschnitte des Halses: = = *ΙΣΤΟ*; ℞ Aehre, rechts *ΜΕΤΑ*. Hierzu fügt R. Rochette noch IV, 34: Kopf der Demeter mit Aehren im Haar, rechtshin; am Halse *ΑΡΙ*; ℞ Aehre, rechts *ΜΕΤΑ*; und IV, 35: ähnlicher Kopf, nur *ΑΡ*; ℞ Aehre, links Heuschrecke, rechts *ΜΕΤΑΠΟ*. Ob in diesen beiden Münzen die Identität des Styls mit den zuerst beschriebenen zwingend genug ist, um *ΑΡ* und *ΑΡΙ* für die Abkürzung von Aristoxenos halten zu müssen, wage ich nicht zu entscheiden.

[Artemisios.

Die von R. Rochette (Lettre à Luynes p. 33) vorgeschlagene Beziehung dieses Namens auf einen Stempelschneider ist von ihm selbst auf die Erinnerung Osanns (Ztsch. f. Altwss. 1834, S. 307) aufgegeben worden; und mit Recht, vgl. Carelli t. 74, n. 48—56.]

ΑΡΧ

auf einer Münze des Seleukos Nikator: Kopf des Herakles mit der Löwenhaut, rechtshin; ℞ *ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ*, Zeus mit Scepter und Adler auf dem Throne sitzend, linkshin; im Felde *Π*; auf dem Sitzbrette des Thrones *ΑΡΧ*: Combe num. mus. britan. t. XI, 22. Die Verborgenheit der Stelle und die Kleinheit der Buchstaben berechtigen uns gewiss, den Namen *ΑΡΧ* . . . in die Reihe der Stempelschneider aufzunehmen.

ΑΥΓΙ

auf Münzen von Metapont: weiblicher nach rechts gewendeter Kopf mit doppeltem Rande, von schönem, noch etwas strengem Style; unter dem Halse *ΑΥΓΙ*; ℞ Aehre, links *ΜΕΤΑ*: R. R. IV, 30. Etwas abweichend und vielleicht irrthümlich hat Avellino auf andern Exemplaren *ΑΥΛ* gelesen: Ital. vet. num. Metap. n. 31.

[Diophanes.

Von ihm gilt dasselbe, was unter Artemisios bemerkt worden ist.]

ΕΞΑΚΕΣΤΙΔΑΣ

auf einem schönen Medaillon von Kamarina: unbärtiger Herakleskopf ganz von der Löwenhaut bedeckt, linkshin, davor . . *PINΔIO*; ℞ Quadriga von Athene (?) gelenkt, welcher Nike mit einem Kranze entgegenschwebt; auf dem Streifen, 427 welcher dem Gespann als Basis dient, in kleinen Buchstaben: *ΕΞΑΚΕΣΤΙΔΑΣ*, im Abschnitt zwei Amphoren: R. R. II, 18; [Thomas Catal. n. 257; Luynes choix de méd. gr. VI, 2].

ΕΥΑΙΝΕΤΟ.

Unter den Münzen von Syrakus, welche mit diesem Namen bezeichnet sind, lassen sich zwei Klassen unterscheiden. Die eine wird gebildet durch mehrere grosse Medaillons mit dem schilfbekränzten Kopf der Arethusa; hier findet sich *ΕΥΑΙΝΕ* [Torremuzza Auctar. I, t. 7, 2; Luynes, choix de méd. gr. pl. 8. 3] oder fragmentirt *ΑΙΝΕ* (R. R. I, 7) oder abgekürzt *ΕΥ* (R. R. lettre à Luynes p. 19) unter dem Halse und zwar auf dem von R. Rochette publicirten Exemplare in noch grösseren Buchstaben als der Name der Stadt. Ganz anders verhält es sich mit der zweiten Klasse kleinerer Medaillons mit den gewöhnlichen Typen des weiblichen Kopfes auf der Vorder-, und des Viergespanns auf der Rückseite; hier ist zwischen dem Wagenlenker und der schwebenden Nike ein Täfelchen angebracht und darauf mit sehr kleinen Buchstaben *ΕΥΑΙ*, *ΕΥΑΙΝ* oder *ΕΥΑΙΝΕΤΟ* geschrieben: [Torremuzza, t. 73, n. 5. 6]; Mus. Hunter t. 53, 3; R. R. I, 6; vgl. Lettre à Mr. Schorn p. 89. — Durchaus verwandter Art sind einige Medaillons von Katana: lorbeerbekränzter Apollokopf linkshin, davor die delphische Wollenbinde; dahinter ein Seekrebs, darüber *ΚΑΤΑΝΑΙΩΝ*; ℞ Viergespann bei einer Säule vorbei nach links fahrend, darüber schwebende Nike, den Kranz in der Rechten und in der Linken ein Täfelchen mit der Inschrift *ΕΥΑΙΝ* tragend; im Abschnitt ein Taschenkrebs R. R. I, 8; Noehden: spec. of anc. coins n. 9, p. 31; [Torremuzza num. vet. Sic. t. 20, 4, wo nur fälschlich *ΕΥΑΟ*]; und Mionnet descr. I, p. 226, n. 146, wo *ΕΥΑΟ* . . gelesen ist. Endlich wird von R. Rochette noch eine kleinere Münze von Katana hierhergezogen: Viergespann nach rechts fahrend, darüber Nike mit einem Kranze, darunter *ΚΑΤΑΝΑΙΩΝ*; ℞ jugendlicher Kopf, nach der Inschrift *ΑΜΕΝΑΝΟ* der des Flussgottes dieses Namens, linkshin, umgeben von drei Fischen; unter dem Halse in verhältnissmässig grossen Buchstaben *ΕΥΑΙ*. Ein zweites Exemplar dieser Münze befindet sich in München: Streber (im Kunstbl. 1832, S. 162), welcher auch bemerkt, dass auf einer andern Medaille in der Münchener Sammlung der Name ganz ausgeschrieben sei: *ΕΥΑΙΝΕΤΟΥ.*

Blicken wir auf das uns vorliegende Material, so werden wir nach den 428 von uns im Allgemeinen befolgten Grundsätzen keinen Anstand nehmen, die Inschrift des Täfelchens auf den Münzen von Syrakus sowohl, wie auf denen von Katana auf einen Stempelschneider und zwar auf einen und denselben zu beziehen. Um so stärker werden dagegen wegen eben dieser Grundsätze unsere Zweifel hinsichtlich der grossen Medaillons von Syrakus (und in Folge dessen auch der kleineren Münzen von Katana) sein. Denn wollen wir in einer Inschrift von solcher Grösse den Namen eines Künstlers erkennen, so verlieren wir damit jeden Maassstab, einen solchen von irgend welchen andern Namen zu unterscheiden. Allerdings beruft sich R. Rochette (Lettre à Luynes p. 22)

auch auf die Uebereinstimmung im Styl aller der angeführten Münzen. Allein dieses Kennzeichen scheint mir bei einer keineswegs scharf hervortretenden Eigenthümlichkeit der Behandlung von sehr problematischer Beweiskraft. Es mag also der Entscheidung der Numismatiker überlassen bleiben, ob die Identität der Namen hier auch die Identität der Personen mit Nothwendigkeit oder wenigstens Wahrscheinlichkeit voraussetzen lässt.

ΕΥΘ,

auf einem unter Eumenos näher zu besprechenden Münztypus von Syrakus (R. R. II, 16), w. m. s.

ΕΥΚΛΕΙΔΑ.

Diesem Namen begegnen wir erstens auf manchen der kleineren Medaillons von Syrakus, welche auf der Vorderseite einen weiblichen Kopf von vier Delphinen umgeben, auf der Rückseite das gewöhnliche Viergespann in verschiedenen Wendungen zeigen; und zwar findet er sich immer auf der Vorderseite: *ΕΥΚΛ ΕΙΔΑ* auf einem Diptychon neben dem Halse, Mus. Hunter. t. 52, 17; R. R. I, 2; [vgl. Torremuzza num. vet. Sic. t. 72, n. 11;] *ΕΥΚΛΕΙΔΑ* unter dem Halse: Payne-Knight num. vet. p. 254, 65; *ΕΥΚΛΕΙ* auf der Binde, welche das Haar im Nacken zusammenhält: R. R. I, 3 u. 4, ebenso auf einer kleinen entfalteten Rolle unter dem Halse: R. R. 5. Als besonderes Kennzeichen tritt bei den von R. Rochette unter 2, 3, 4 publicirten Typen noch hinzu, dass sie abweichend von allen andern syrakusanischen Münzen die Inschrift *ΣΥΡΑΚΟ-*

429 *ΣΙΟΣ* statt — *ΣΙΩΝ* führen. Während sie aber sonst unter einander einen sehr verwandten Charakter haben, finden wir den Namen des Künstlers auch auf Münzen mit einem ganz verschiedenen Gepräge der Vorderseite: nemlich kleinen Medaillons, auf welchen ein prächtiger behelmter Kopf der Pallas in der Vorderansicht umgeben von vier Delphinen und der Inschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ* dargestellt ist. Hier steht der Name *ΕΥΚΛΕΙΔΑ* über dem Stirnschilde des Helmes, klein und an sehr versteckter Stelle: Noehden spec. of anc. coins n. 20, p. 51; P. Knight, num. vet. p. 251, K, 3; Mus. Borb. I, t. 56, 4, wo nur der Name nicht ganz richtig gelesen ist; ein viertes Exemplar in Wien: Streber im Kunstbl. 1832, S. 162.

ΕΥΜΗΝΟΥ.

Wir haben schon unter Euaenetos unsern Zweifel darüber geäussert, ob die Identität eines Namens auf Münzen einer oder mehrerer nahe bei einander liegender Städte genüge, auch Inschriften von ganz verschiedenem Charakter auf eine und dieselbe Person zu beziehen. Wir müssen diese Zweifel hinsichtlich des Eumenos wiederholen (so nemlich, nicht Eumenes ist nach Letronne: Rev. arch. 1848, p. 118 der Name zu lesen). Unter den zahlreichen Typen, auf welchen dieser Name wiederkehrt, ist nur einer, der sich ohne Bedenken den im Allgemeinen aufgestellten Grundsätzen fügt: der eines kleinen Medaillons von Syrakus mit dem weiblichen von vier Delphinen umgebenen Kopfe auf der einen und dem Viergespann auf der andern Seite; hier findet sich nemlich der Name *ΕΥΜΗ ΝΟΥ* ganz klein auf der Stirnbinde des Kopfes: Mus. Hunter t. 52, 14; [Torremuzza num. v. Sic. t. 72, 7]. Bei allen übrigen wird namentlich durch eine genauere Zusammenstellung die Beziehung auf einen Künstler zweifelhaft. Der Name erscheint in verschiedenen Abkürzungen und ohne Unterschied bald

auf der Vorderseite, bald auf der Rückseite der Münzen, so z. B. *ΕΥ* zugleich unter dem Halse des Kopfes und ebenso zwischen den Füssen der Rosse des Gespannes derselben Münze: R. R. I, 15; Hunter 52, 18. Dass hier *ΕΥ* wirklich der Anfang des Namens Eumenos sei, ist mindestens wahrscheinlich, indem auf der Rückseite einer Münze des Eukleidas nach R. Rochette's Angabe sich an gleicher Stelle *ΕΥ* und *ΕΥΜΗΝΟΥ* findet. Ganz ausgeschrieben *ΕΥΜΗΝΟΥ* steht er sowohl hinter dem Kopf als im Abschnitte unter dem Gespanne auf 430 derselben Münze bei Hunter t. 53. 1; Payne-Knight p. 254, 58; (ein Exemplar in München soll nach Streber im Kunstbl. 1832, S. 162 deutlich *ΕΥΜΗΛΟΥ* haben); nur unter dem Kopf *ΕΥΜ*, R. R. II, 12; P. Knight, 254, 66; *ΕΥΜΗ-ΝΟΥ*, R. R. II, 11, 13, 14. Hierher glaube ich auch noch eine kleinere Münze von Syrakus ziehen zu müssen, auf deren Rückseite ein mit Schild und Speer voranstürmender Krieger mit der Umschrift *ΛΕΥΚΑΣΠΙΣ*, auf der Vorderseite unter dem weiblichen Kopfe *ΕΥΜΕΝΟΥ* sich findet: Hunter t. 53, 20; denn dass das *Ε* der zweiten Silbe nicht der kurze Vokal, sondern der Vokal des alten Alphabets ist, zeigt ein anderes Exemplar dieser Münze mit der Umschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ* bei P. Knight p. 255, O, 2. Mit besonderem Nachdruck weist endlich R. Rochette auf mehrere Münzen hin, an welchen Eumenos mit einem andern Künstler gemeinschaftlich gearbeitet haben soll, nemlich je einer eine Seite. Hierher gehört die unter Eukleidas an erster Stelle erwähnte Münze, welche vorn auf einem Diptychon den Namen dieses Künstlers, auf der Rückseite unter dem Viergespann *ΕΥΜΗΝΟΥ* oder *ΕΥ* zeigt: Hunter t. 52, 17; R. R. I, 2; vgl. Lettre à Mr. Schorn p. 88; ferner eine Münze des Euaenetos mit dem Namen an gewöhnlicher Stelle auf dem Täfelchen und *ΕΥΜΗΝΟΥ* in schlechter Schrift unter dem Kopfe der Vorderseite: [Torremuzza Auctar. I, t. 7, 4]; endlich eine Münze, wo dem *ΕΥΜ* unter dem Kopfe *ΕΥΘ* neben einem Triton in dem Abschnitt unter dem Viergespann der Rückseite entspricht: R. R. II, 16; Hunter t, 53, 5; Noehden spec. of anc. coins, t. 19, p. 61. Eine unbefangene Betrachtung scheint mir hier zu einer Folgerung führen zu müssen, welche der von R. Rochette gezogenen gerade entgegengesetzt ist. Die Inschriften des Eukleidas und Euaenetos zeigen nemlich durch die besondere Art, wie sie angebracht sind, dass sie mit den durch nichts ausgezeichneten des Eumenos keineswegs auf gleiche Linie gestellt werden dürfen. In dem zuletzt angeführten Beispiele stehen allerdings *ΕΥΜ* und *ΕΥΘ* zu einander völlig parallel: aber hier gilt wieder, was über die ganze grosse Masse der mit Eumenos bezeichneten Münzen zu bemerken ist: dass nemlich auf sie keiner der Grundsätze Anwendung findet, nach welchen wir überhaupt Künstlerinschriften 431 zu erkennen uns berechtigt glauben. Wir kennen also, sofern nicht etwa durch spätere Untersuchungen diese Grundsätze selbst eine Modification erleiden müssen, Eumenos nur auf Grund der an erster Stelle angeführten Münze unter die Stempelschneider zählen.

ΕΥΦΑΣ

wird schwerlich seinen Platz unter den Künstlern behaupten können. R. Rochette (Lettre à Luynes p. 41) gesteht selbst, dass der Charakter der Inschrift *ΕΥΦΑ* auf der Rückseite mehrerer Münzen von Thurium (Mus. Borb. V, t. 45, 3 u. 4: Carelli t. 165, 5 u. 6; vgl. t. 168, 46 u. 59) vielmehr auf eine Magistratsperson

hindeutet. Wenn er trotzdem an einen Künstler denkt, so beruft er sich dafür auf eine Münze von Heraklea [Sestini, mus. Fontana P. III, t. 1, n. 11], auf welcher sich in kleinen Buchstaben *ΡΥΦΑΣ* (zu lesen *ΕΥΦΑΣ*) finde; es sei aber unwahrscheinlich, dass ein so seltener Name für Magistratspersonen in zwei verschiedenen Städten wiederkehren solle, während ein Künstler recht wohl für beide gearbeitet haben könne. Allein wenn auch der letzte Fall recht wohl als möglich zugegeben werden mag, so ist darum doch der erstere nicht als unmöglich abzuweisen. Namentlich aber darf dies so lange nicht geschehen, als nicht wenigstens auf der Münze von Heraklea die Inschrift durch gewichtige Gründe als die eines Künstlers nachgewiesen ist.

ΖΩΙΛΟΥ

auf einigen seltenen Tetradrachmen des Perseus von Makedonien, theils unter dem Kopfe, theils auf dem Diadem, stets in sehr feiner Schrift: [Sestini Mus. Fontana t. 6, 5; class. gen. 40].

ΗΡΑ

auf dem Helme des Pallaskopfes einer Münze von Velia im Besitze des Herzogs von Luynes [choix de méd. gr. pl. III, 16].

ΘΕΟΔΟΤΟΣ,

auf Münzen von Klazomenae: Lorbeerbekränzter Apollokopf von vorn gesehen, links *ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ*; ℞ stehender Schwan, die Flügel schlagend, rings herum: *ΜΑΝΔΡΩΝΑΞ*(κλ)*ΑΙΟ*: Luynes: Mon. dell' Inst. 1841, t. 35, n. 25; 432 ein anderes Exemplar, aber aus anderem Stempel und mit der Inschrift *ΠΥ-ΘΕΟΣΠ*(υθεου κλ)*Α*(ζομενιος) auf der Rückseite: ib. n. 26; vgl. Bull. d. Inst. 1839, p. 137—138, wo auf dem einen Exemplar fälschlich *ΣΟΛΙΤΟΣ* statt *ΘΕΟΔΟΤΟΣ* gelesen wurde.

ΗΙΠΠΟΚΡΑΤΗΣ,

auf Münzen von Rhegion: lorbeerumkränzter Apollokopf rechts hin, davor *ΡΗ-ΓΙΝΟΣ*, dahinter ein Lorbeerzweig von zwei Blättern, auf demjenigen, welches dem Halse näher steht:

Σ *ΗΤΑЯЯ*
ΙΠΠΟ

℞. Löwenkopf von vorn: J. Friedländer: Arch. Zeit. 1847, S. 119; Taf. 8, 6. Zwei andere Exemplare führt R. Rochette aus dem Catalog der Thomas'schen Sammlung [1 portion etc. p. 25, n. 166 u. 167] an, auf welchen die Buchstaben folgendermassen vertheilt sind:

ΚΡΑΤΗ *ΟΠΠΙΣ*
ΟΠΠΙΣ *ΚΡΑΤΗ*

ΙΣΙΔ,

bekannt durch eine Tetradrachme des Königs Seleukos IV.: Kopf des Königs, rechtshin; ℞ sitzender unbekleideter Apollo, den Pfeil in der Rechten betrachtend, während er mit der Linken den Bogen neben sich auf den Boden stützt; *ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ*, im Abschnitt *ΗΡΜ*. Die Buchstaben *ΙΣΙΔ* finden sich ganz klein in dem Raume zwischen Bogen und Sehne: R. R.: Lettre à Mr. Schorn, Vignette zu S. 1.

ΚΙΜΩΝ.

Zu den schönsten Münzen des Alterthums gehören die grossen Medaillons von

Syrakus, welche auf der Hauptseite einen weiblichen Kopf nach links gewendet und von vier Delphinen umgeben mit der Inschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ* zeigen. Besonders elegant unter diesen sind wiederum diejenigen, bei welchen das Haar im Nacken in einem Netz gesammelt ist. Auf der Rückseite finden wir das gewöhnliche Viergespann nach links gewendet mit der schwebenden Nike, welche dem Lenker einen Kranz entgegenbringt; im Abschnitt ist die Rüstung eines Hopliten gebildet, unter welcher in den besser erhaltenen Exemplaren die Inschrift *ΑΘΛΑ* steht. Diese Medaillons sind, wenn nicht sämmtlich, doch zum 433 grossen Theile für Arbeiten des Kimon zu halten, da sich sein Name vollständig oder abgekürzt auf einer ganzen Reihe der noch vorhandenen Exemplare findet. Hier mag nur ein Theil der durch Beschreibung oder Abbildung genauer bekannten angeführt werden: *ΚΙΜΩΝ* auf dem Delphine unter dem Kopfe und *Κ* auf der Stirnbinde: Noehden, spec. of anc. coins pl. 13; [Torremuzza, t. 72, 1; cf. 2 u. 5]; R. R. I, 1; P. Knight, p. 251, I, 6; *ΚΙΜ* auf der Stirnbinde: P. Knight ib. n. 8; Luynes: Mon. dell' Inst. I, t. 19, 3; Mus. Sanclement. I, t. XI, n. 120; [Sestini decr. num. vet. t. 1, 15], wo ausserdem der volle Name *ΚΙΜΩΝ* sich auf dem schmalen Streifen findet, welcher dem Gespanne zur Basis dient. Nach der Bemerkung R. Rochette's (Lettre à Mr. Schorn, p. 86) soll letzteres sogar immer der Fall sein und die Schrift sich nur durch ihre ganz ungewöhnliche Kleinheit bisher dem Auge entzogen haben. *Κ* allein auf der Stirnbinde: Hunter t. 52, 9. — Ausser diesem Typus ist noch ein anderer von der Hand des Kimon durch einige kleinere Medaillons von Syrakus bekannt: weiblicher Kopf mit bewegtem Haar, von vorn gesehen; zu jeder Seite ein Delphin; das Ganze von einem Perlenringe umgeben; ausserhalb desselben über dem Kopfe *ΑΡΕΘοΣΑ*; ℞ Viergespann nach links sich bewegend, darüber Nike und *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ*, im Abschnitt eine Aehre. Auf diesen Münzen findet sich der Name des Künstlers auf dem Stirnbande ganz ausgeschrieben *ΚΙΜΩΝ*: Mionnet descr. I, p. 297, n. 762; pl. 67, 4; [Thomas Catal. p. 83—84, n. 592].

Die Kenntniss eines zweiten Stempelschneiders, dessen Namen mit *ΚΙ* beginnt, verdanke ich einer Mittheilung J. Friedlaenders: „Eine vollkommen erhaltene Tetradrachme Alexander d. Gr., welche kürzlich für die k. Sammlung in Berlin erworben wurde, hat die gewöhnlichen Typen, den jugendlichen Kopf des Herakles mit dem Löwenfell, rechtshin; auf der Rückseite die Aufschrift *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ*, den sitzenden Juppiter linkshin, mit Adler und Scepter; auf den beiden Ecken der Rückenlehne stehen kleine Victorien; im Felde links ist ein Handleuchter mit brennendem Licht, darunter ΔΙ (d. h. *ΔΙ*); unter dem Throne steht ein Monogramm [Monogramm] was man *ΠΥΧ* (etwa *Πύχνων*) auflösen könnte; auf dem Sitzbrette des Thrones *ΚΙ*. Die Verborgenheit der Stelle und 434 die Kleinheit der Buchstaben machen es sehr wahrscheinlich, dass *ΚΙ* der Anfang eines Stempelschneidernamens sei, während die Magistratsnamen hier wie gewöhnlich monogrammatisch mit grösseren Buchstaben ins Feld geschrieben sind. Die ungewöhnliche Schönheit und Sauberkeit der Münze erklärt, warum der Künstler seinen Namen darauf schrieb. Wahrscheinlich ist diese Münze in Lampsakos geprägt, dessen Wappen ein solcher Handleuchter ist; bekanntlich auch das vom Amphipolis in Makedonien; allein die makedonischen Münzen Alexanders sind viel roher als diese und andere kleinasiatische."

ΚΛΕΥΔΩΡΟΥ,

ganz klein auf der Vorderseite des geflügelten Helmes eines fast ganz nach vorn gewendeten Pallaskopfes auf einer Münze von Velia, deren Rückseite den gewöhnlichen Löwen mit der Inschrift *ΥΕΛΗΤΩΝ* zeigt: R. R. III, 21. Die von R. Rochette gegebene Lesung *ΚΛΕΥΔΩΡΟΥ* wird bestätigt durch mehrere Exemplare: Mus. Borb. V, t. 49, n. 9; [Sestini: Mus. Fontana, P. III, t. 1, fig. 14]; Payne-Knight, nummi vet. p. 299, A, 29; so dass *ΚΛΣΙΛΩΚΟΥ* bei Magnan Lucan. num. t. 13, 8; *ΕΛΕΥΔΩΡΟΥ* bei Combe: Mus. Hunter, t. 61, f. 18 und Mus. brit. p. 45, 2 als ungenau zu betrachten sind. Wegen der Aehnlichkeit der Arbeit will Streber (Kunstbl. 1832, S. 162) dem Kleudoros auch die Münzen von Velia zuschreiben, welche bald hinter dem Kopfe der Minerva, bald unter den Füssen des Löwen, bald auf beiden Seiten das Monogramm ЗК oder ЖЕ (*ΚΛΕΥ*) tragen. Mir scheint jedoch diese Annahme mit grosser Vorsicht aufgenommen werden zu müssen, weil sie eine bedeutende Modification der Grundsätze erheischt, nach denen wir die Künstlernamen von denen der Magistrate glauben scheiden zu dürfen.

ΜΟΛΟΣΣΟ,

häufig auf Münzen von Thurium mit dem Pallaskopfe auf der einen und dem stossenden Stier nebst der Inschrift *ΘΟΥΡΙΩΝ* auf der andern Seite: R. R. III, 22. Die Inschrift *ΜΟΛΟΣΣΟ* hat allerdings, um sicher für einen Künstlernamen zu gelten, etwas zu grosse Buchstaben. Doch spricht für die Annahme eines 435 solchen der Ort, wo sie sich findet: nemlich auf der zu einem schmalen Streifen verstärkten Grundlinie, auf welcher sich der Stier bewegt.

ΝΕΥΑΝΤΟΣ

auf Münzen von Kydonia: weiblicher bekränzter Kopf, rechtshin, dahinter: *ΝΕΥΑΝΤοΣ ΕΠοΕΙ*; ℞ *ΚΥΔΩΝ*, nackter Mann stehend, der einen Bogen spannt, rechtshin: Eckhel D. N. II, p. 309; Mionnet descr. II, 271, n. 112; Suppl. IV, pl. 9, 2; ein anderes Exemplar mit sehr flüchtiger Schrift und *ΕΠ* statt *ΕΠΟΙΕΙ*: Dumersan, descr. du cab. Allier p. 55.

ΝΙΚΑΝΔΡΟ,

ebenfalls auf einer Münze von Thurium, über welche J. Friedlaender (Arch. Zeit. 1847, S. 117; vgl. T. VIII, n. 3) folgendes bemerkt: „Behelmter Pallaskopf rechtshin, der Helm ist mit der Scylla geschmückt, in der ausgestreckten linken Hand hält sie ein Ruder, welches auf der linken Schulter aufliegt, an ihrem Leibe sind die Hundeköpfe sichtbar. — ℞ Stossender Stier rechtshin, darüber *ΘΟΥΡΙΩΝ*, auf einem Streifen, welcher die Base für den Stier bildet, steht *ΝΙΚΑΝΔΡΟ*, über diesem Streifen eine Heuschrecke, unter dem Streifen ein Fisch. — Die Aufschrift *ΝΙΚΑΝΔΡΟ* bricht so ab, obgleich der Raum es nicht bedingt. Die Buchstaben sind vollkommen erhalten; wäre noch ein Schlussbuchstabe dagewesen, so würden gewiss Spuren desselben sichtbar sein.... Molossos und Nikandros sind wohl gewiss Künstlernamen, die Klarheit (Kleinheit?) der Buchstaben, die Stelle, wo die Namen wenig in die Augen fallend stehen, sprechen dafür. Ein anderer Grund, dass es Namen von Künstlern, nicht von Magistraten sind, ist folgender: die obersten Magistrate wechselten häufig; wenn sie daa Recht hatten, ihre Namen auf die Münzen zu setzen, so übten sie es alle nach einander aus, es findet sich dann eine ganze Reihe

wechselnder Namen auf den Münzen einer Stadt. Auf den Silbermünzen von Thurium sind aber nur die beiden Namen Molossos und Nikandros ausgeschrieben, die Namen der Magistrate dagegen nur durch Anfangsbuchstaben bezeichnet, welche jedoch an bedeutenderer Stelle, zum Beispiel unter dem Stadtnamen stehen."

[*NI*, *NK*.

Die Deutung dieser Inschriften syrakusanischer Münzen auf einen Künstler Nikon ist von Raoul-Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 92) selbst wieder aufgegeben worden]. 436

NOY(K)ΛΙΔΑ.

Torremuzza [t. 73, n. 2 u. 3] hat zwei kleine Medaillons von Syrakus publicirt, deren eines die Inschrift *NOY* auf dem Abschnitt der Rückseite, das andere *NOY* auf dem Stirnband des Kopfes der Vorderseite, (κ) *ΛΙΔΑ* im Felde der Rückseite zeigt. Ob sich die Inschriften der beiden Seiten, wie R. Rochette will, zu einem Worte vereinigen lassen, scheint zweifelhaft, da nach Streber (Kunstbl. 1832, S. 163) sich Beispiele für eine solche Trennung wohl bei Städte-, nicht aber bei Eigennamen finden. Dadurch aber verliert auch die weitere Vermuthung, für *NOY* sei *EY* zu lesen, viel von ihrer sonstigen Wahrscheinlichkeit. Ob und welcher Künstlername daher hier zu erkennen sei, wird sich erst nach einer genauern Prüfung der Münzen selbst entscheiden lassen. Streber (a. a. O.) bemerkt sogar, dass auf einer Medaille in München, welche mit der von Torremuzza publicirten genau übereinstimmt, deutlich auf dem Stirnbande *ΦΡΥ* und auf der Rückseite: *ΙΔΑ* zu lesen sei.

ΟΛΥΜ

auf einer Münze von Neapel: weiblicher Kopf, rechtshin; unter ihrem Halse *ΟΓ*. ℞ Stier mit Menschengesicht, rechtshin, von Nike bekränzt; im Abschnitt *ΝΕΟΠΟΛΙΤΩ*, zwischen den Füssen des Stieres *Ο ΛΥ Μ*: R. R. III, 27. Wenn sich schon hier bei einer Vergleichung vieler andern Münzen von Neapel (s. Carelli num. Ital. vet. t. 73 sqq.) gegen die Annahme eines Künstlernamens mancherlei Zweifel erheben, so spricht alles dagegen, mit R. Rochette einen solchen: Olympis, auf einer von Avellino (It. vet. num. supp. p. 31, n. 561) beschriebenen Münze von Tarent zu erkennen, welche jetzt bei Carelli num. It. vet. t. 113, n. 181 abgebildet ist: *ΤΑΡΑΣ* auf einem Delphin reitend, mit der Diota in der ausgestreckten Rechten, dem Füllhorn in der Linken, hinter ihm ein Dreifuss; ℞ jugendlicher Renner zu Ross, die Rechte zum Wurf erhoben; hinter ihm ein Kranz. Der Name *ΟΛΥΜΠΙΣ* unter dem Rosse in grossen Buchstaben unterscheidet sich in keiner Weise von unzähligen andern Namen auf tarentinischen Münzen. Eben so wird es sich mit einer andern tarentinischen, früher fälschlich Heraklea beigelegten Münze verhalten: Beger thes. Brand. I, 144; Mionn. suppl. I, p. 299, n. 662, vgl. R. R. Lettre à Luynes, p. 34, 3: Pallaskopf rechtshin, der Helm mit dem Triton verziert; ℞ Eule, rechtshin, einen Zweig in den Krallen haltend; im Felde ein Kranz; dazu die Inschrift *ΟΛΥΜΠΙΣ*. Wenigstens bezeichnen die Namen auf Münzen mit denselben Typen (Carelli t. 115) keineswegs Künstler. Eher möchte dies auf der folgenden, von R. Rochette nicht beachteten Münze von Arkadien der Fall sein: Kopf des Zeus mit Lorbeer bekränzt, linkshin; ℞ Jugendlicher Pan, die Rechte auf das Pedum gestützt, auf 437

einem Felsen sitzend, im Felde ΑΚ, unten auf dem Felsen neben einer Syrinx OΛVM: Mionnet descr. II, p. 244, 7; pl. 73, 6; Hunter t. 7, 4. Denn hier bieten die Kleinheit der Buchstaben und die Stelle, wo dieselben angebracht sind, uns zwei der Hauptkriterien dar, nach denen wir die Namen der Künstler auf Münzen erkennen zu müssen glauben.

ΠΑΡΜΕ.

Von den Münzen verschiedener Städte betrachten wir zuerst die von Neapel: Kopf der Parthenope rechtshin; unter dem Halse *ΠΑΡΜΕ,* dahinter Artemis mit der Fackel ansteigend; ℞ Stier mit Menschengesicht von Nike bekränzt; zwischen seinen Füssen eine Biene; im Abschnitt *ΝΕΟΠΟΛΙΤΩΝ*: R. R. III, 24; Carelli, t. 75, n. 69. Hier ist die im Verhältniss zu andern Inschriften an derselben Stelle auffallende Kleinheit der Buchstaben der Annahme eines Künstlernamens offenbar günstig: eben so ungünstig dagegen auf einer von Sestini (medagl. gr. del mus. di S. A. Christ. Federigo p. VI.) beschriebenen bronzenen Münze von Thurium, sofern wir sie mit einer silbernen derselben Stadt bei Carelli (t. 168, n. 64) vergleichen dürfen: behelmter Pallaskopf; ℞ Stossender Stier, darüber *ΘΟΥΡΙΩΝ* und in zweiter Linie mit Buchstaben von der nemlichen Grösse *ΠΑΡ.* Denn dieser *Παρ* ... ist doch wahrscheinlich mit dem *Παρμε* ... bei Sestini identisch. Ebenfalls zweifelhaft stellt sich die Sache bei einigen syrakusanischen Medaillons: Weiblicher Kopf linkshin, umgeben von vier Delphinen. Darüber *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ*; unter dem Halse *ΠΑΡΜΕ*; ℞ Viergespann, dessen Lenker von Nike gekrönt wird: R. R. II, 17; Mus. Hunter. t. 52, n. 16. Denn auch hier 438 erscheinen die Buchstaben für einen Künstlernamen zu gross. Ob sich dies auch mit der Inschrift *ΠΑΡ* eines andern Medaillons bei Torremuzza [auctar. II, t. 6, 5] so verhält, vermag ich nicht zu entscheiden. Aber auch im günstigen Falle wäre dadurch die Identität der Person auf den Münzen von Neapel und Syrakus, welche R. Rochette annimmt, noch keineswegs bewiesen.

ΠΟΛ, s. *ΑΠΟΛ.*

ΠΡΟΚΛΗΣ,

kommt auf den Münzen zweier sicilischer Städte vor, Naxos und Katana: Lorbeerbekränzter Apollokopf, rechtshin; vor dem Gesicht *ΝΑΞΙΩΝ*, hinter dem Halse ein Blatt; ℞ Silen mit dem Kantharos in der Rechten, einem thyrsusartigen Zweige in der Linken, hat sich mit dem rechten Knie niedergelassen; zu seiner Rechten eine Herme, zur Linken eine Epheu- oder Pappelstaude. Auf dem Streifen, auf welchem er kniet, in ganz kleinen Buchstaben: *ΠΡΟΚΛ*: R. R. II, 19; auf einem andern Exemplar *ΠΡΟΚΛΗ*: Millingen anc. coins of gr. cit. and kings, t. II, n. 15; [Luynes Choix de med. pl. VII, n. 7]. — Auf der Münze von Katana sehen wir einen bekränzten Kopf, linkshin; vor dem Gesicht zwei Fische, hinter dem Halse ein Blatt. Darüber *ΚΑΤΑΝΑΙΩΝ*; unter dem Halse ganz klein: *ΠΡΟΚΛΗΣ*; ℞ Viergespann, dessen Lenker von Nike gekrönt wird: R. R. Lettre à Mr. Schorn, Vignette zur Vorrede.

ΣΩ, ΣΩΣ,

auf Münzen von Tarent: Taras (*ΤΑΡΑΣ*) auf dem Delphin, linkshin, in der Rechten einen nicht ganz deutlichen Gegenstand, in der Linken den Dreizack haltend; hinter ihm ein bärtiger Kopf und Ε; ℞ Reiter nach rechts sprengend, unter ihm *ΖΩΠΥΡΙΩΝ* (so nach R. Rochette, nicht *ΑΡΙΣΤΙΩΝ*); am Ende

dieser Inschrift ein kleiner Stierschädel und zwischen dessen Hörnern *ΣΩ*: R. R. I, 38; vgl. Hunter t. 55, 24; Carelli t. 110, 129. Hierzu gesellt sich noch eine kleinere Münze, ebenfalls von Tarent: Taras (*ΤΑΡΑΣ*) auf dem Delphin, rechtshin, in der Rechten etwas emporhaltend; unter ihm zur Linken, auf einer entfalteten Rolle *ΣΩ*; ℞ Pferd, rechtshin. Wie diese Buchstaben zu ergänzen sind, wage ich nicht zu entscheiden: denn der ausgeschriebene Name *ΣΩΣΤΡΑ-ΤΟΣ* auf tarentinischen Münzen, auf den R. Rochette hinweist, hat als Magistratsname mit dem abgekürzten des Künstlers nichts zu thun. Eben so ist es un- 439 bestimmt zu lassen, ob die Buchstaben *ΣΩ* und *ΣΩΣ* auf dem Helme des Pallaskopfes mehrerer Münzen von Thurium [Magnan., misc. num. tom. I, t. 46, 4; 50, 1 u. 2], wenn sie auch einen Stempelschneider bezeichnen, auf den der tarentinischen Münzen zu beziehen sind.

[Σ]ΩΣΟΣ.

Auf einer Münze von Histiaea auf Euboea findet sich die Inschrift [Σ]*ΩΣΟΣ* in sehr kleinen Buchstaben auf dem Vordertheil des Schiffes, welches die Heroine Histiaea trägt: Sestini, lett. num. tom. VIII, t. 5, n. 18, p. 55.

ΣΩΣΩ, ΣΩΣΙΣ.

Auf einem Medaillon von Syrakus mit dem gewöhnlichen Typus eines weiblichen von Delphinen umgebenen Kopfes auf der Vorder-, und dem Viergespann auf der Rückseite, findet sich auf dem Stirnbande in kleinen Buchstaben eine Künstlerinschrift, welche Noehden (spec. of anc. coins p. 49) *ΣΩ* liest; R. Rochette bemerkt, dass auf der Tafel bei Noehden (14) *ΣΩΣ* stehe, aber auch das ist nicht genau: sie bietet vielmehr dar: $\frac{\Omega\Sigma}{\Omega M}$. Wenn daher R. Rochette weiter angiebt, dass sich auf einer Münze Gelon's II. [Mus. Pemb. II, t. 78; Torremuzza, t. 102, 1] ausgeschrieben *ΣΩΣΙΣ* finde, so wird es einer nochmaligen Untersuchung der Münzen selbst bedürfen, um zu entscheiden, ob es sich hier um zwei verschiedene, oder um denselben, nur das eine Mal falsch gelesenen Namen handelt.

ΦΙΛΙΣΤΙΩΝ,

auf Münzen von Velia: Behelmter Pallaskopf rechtshin; auf der Scheide, in welcher der Helmbusch befestigt ist: *ΦΙΛΙΣΤΙΩΝ*; ℞ Löwe, der an seiner Beute nagt, linkshin, über ihm schwebende Nike und *ΦΙ*; im Abschnitt *ΥΕΛΗΤΩΝ*: R. R. III, 20; Carelli t. 140, n. 52; Mus. Hunter t. 61, 19. Aehnlich nur *ΦΙΛΙ-ΣΤΙΩΝΟΣ*: Mus. Borb. V, 45, 11; P. Knight, p. 298, A, 11; eben so, aber auf der Rückseite statt der Nike die beiden Dioskuren: Carelli n. 51; M. Borb. ib. 12 [Sestini Mus. Font. p. III, t. I, 13]. Auf einer dritten Varietät, wo der Löwe rechtshin gewandt ist, der Name der Stadt über ihm steht und im Abschnitt *Φ* und *Ι* sich zu beiden Seiten einer Epheuranke finden, ist bei Carelli n. 53 *ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΙΣ* nur ungenau für *ΦΙΛΙΣΤΙΩΝΟΣ* gelesen, während M. Borb. 440 ib. 10 das Richtige steht. — So wenig wir zweifeln, dass dieser ausgeschriebene Name der eines Künstlers ist, so dürfen wir doch die Buchstaben *ΦΙ* der Rückseite theils wegen ihrer Grösse, theils wegen ihres zu häufigen Vorkommens auf Münzen von Velia, nicht auf denselben beziehen.

ΦΙΛ,

auf dem Helm des Pallaskopfes mehrerer Münzen von Heraklea in Lukanien:

[Sestini, Mus. Font. III, t. 1, 12]. So naheliegend uns die Ergänzung *ΦΙΛΩΝ* erscheint, so zweifle ich doch, ob für deren Richtigkeit ein Beweis aus einer anderen Münze von Heraklea [Sestini ib. p. 4, n. 12; Avellino Ital. vet. num. Heraklea n. 1] genommen werden kann, sofern diese mit der bei Carelli (p. 86, n. *18 u. *19) beschriebenen übereinstimmt: denn dort findet sich die Inschrift *ΦΙΛΩ* im Felde der Rückseite.

ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ

auf Münzen von Syrakus: weiblicher Kopf linkshin, von schönem, noch etwas strengem Style, umgeben von vier Delphinen und der Inschrift *ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ*; unter dem Halse *ΦΡΥΓΙΛΛ*|*ΟΣ*: R. R. Lettre à Mr. Schorn, Titelvignette 2; die Rückseite soll mit der übereinstimmen, welche die Anfangsbuchstaben *ΕΥΘ* trägt: R. R. S. 81, 1. Die verhältnissmässige Grösse der Buchstaben muss hier gegen die Beziehung auf einen Künstler einigen Zweifel erwecken. Doch wird die Annahme eines solchen ausserdem durch eine andere, eine kleine Bronzemünze, gesichert: weiblicher Kopf linkshin; auf der Binde, welche das Haar im Nacken zusammenhält *ΦΡΥ*; ℞ Rad mit vier Speichen, zwischen denen die Buchstaben *ΣΥ ΡΑ* und zwei Delphine vertheilt sind: R. R. Lettre à Mr. Schorn, Vignette am Ende der Vorrede. Da Künstlernamen sonst auf Bronzemünzen durchaus nicht vorkommen, so glaubt R. Rochette, dass der Stempel der vorliegenden, namentlich auch wegen der Feinheit seiner Arbeit, eigentlich zur Prägung in Gold bestimmt gewesen und vielleicht nur zur Probe für Bronze angewendet worden sei. — Ueber die angebliche Identität des Phrygillos auf den Münzen und auf einem geschnittenen Steine vgl. den Schluss der Einleitung.

ΧΟΙΚΕΩΝ oder *ΧΟΙΡΙΩΝ*, s. *ΑΠΟΛΛ*.

Die Gemmenschneider.

Die wichtigsten, in den Citaten stets wiederkehrenden Werke werden der Kürze wegen in folgender Weise angeführt:

Bracci = Memorie degli antichi incisori. 2 Voll. fol.

Cades = Die von Cades veranstaltete grosse Sammlung von Gemmenabdrücken, nach der Numerirung des Kestner'schen Exemplars in Hannover.

de Jonge = Notice sur le cabinet de S. M. le Roi des Pays-Bas.

Köhler = Abhandlung über die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler: Gesammelte Schriften, Band III.

Lippert = Daktyliothek, nach den Nummern citirt.

Raspe = Catalogue de Tassie, nach den Nummern citirt.

R. Rochette Lettre = Lettre à Mr. Schorn. 2 édit. 1845.

Stephani bei Köhler = in den Noten zu Köhlers Abhandlung.

— Angebl. Steinschn. = Ueber einige angebliche Steinschneider des Alterthums; aus den Mém. de l'acad. de Pétersbourg; VI. sér. Sciences polit. etc. T. VIII.

Stosch = Gemmae antiquae coelatae sculptor. nominib. insign.

de Thoms = Cabinet du comte de Thoms.

Toelken Sendschr. = Sendschreiben an die kais. Akademie zu Petersburg.

Winck. Descr. = Winckelmann Description des pierres gravées du Baron de Stosch.

Einleitung.

Die Kunst des Gemmenschneidens nimmt im Verhältniss zur Sculptur und Malerei einen untergeordneten Rang ein, es fehlt ihr der monumentale Charakter. Ein Theil ihrer Erzeugnisse, die erhaben geschnittenen Steine, die Cameen, dienen dem Schmuck und dem Luxus, ein anderer, die vertieft geschnittenen, wenigstens der grösseren Masse nach einem praktischen Gebrauche, nämlich zum Siegeln. Die Kleinheit des Maassstabes, verbunden mit der Schwierigkeit und Langwierigkeit der Technik, scheinen der freien Entfaltung des künstlerischen Genius Fesseln anzulegen und den Künstler aufzufordern, seinen Ruhm mehr in der Ausführung als in der Erfindung zu suchen. Aus diesen Umständen erklärt es sich zur Genüge, dass in alter, wie in neuerer Zeit, die Gemmenschneider nur ausnahmsweise zu einem ausgebreiteten künstlerischen Ruhme gelangt sind. Die wenigen, in den schriftlichen Nachrichten des Alterthums überlieferten Namen genügen aber nicht einmal die Hauptpunkte einer Geschichte der Steinschneider festzustellen. Es fragt sich daher, ob sich diese Lücke auf anderem Wege ausfüllen lässt, nämlich durch die Betrachtung derjenigen Werke, welche den Namen ihrer Urheber tragen. Dass es der Wissenschaft obliegt, den Versuch zu machen, auch wenn nur geringe Aussicht für einen günstigen Erfolg vorhanden wäre, kann keinem Zweifel unterworfen sein. In dem vorliegenden Falle jedoch muss, ehe dieser Versuch unternommen werden darf, eine Vorbedingung erfüllt, nämlich das Material zu einer historischen Bearbeitung erst vorbereitet, ja gewissermaassen erst gewonnen werden, gleich dem Metall, das in den Erzen vorhanden, aber von den Schlacken noch nicht 444 geschieden ist. Und zwar handelt es sich hier, um es kurz zu sagen, um einen doppelten Läuterungsprocess, nämlich 1) um die Scheidung der Künstlerinschriften auf Gemmen von denen einer anderen Bedeutung, und 2) um die Scheidung der echten Arbeiten und Inschriften des Alterthums von den Fälschungen der neueren Zeit.

Scheidung von Künstlerinschriften auf Gemmen von denen anderer Bedeutung.

Dass die alten Steinschneider, so oft sie ihre Namen auf ihre Werke setzten, wenn nicht feste Gesetze, so doch gewisse allgemeine Regeln befolgten, dürfen wir nach der Consequenz so mancher anderen Erscheinungen auf dem Gebiete der alten Kunst als gewiss voraussetzen und ist auch bisher allgemein

angenommen worden. Allein da uns das Alterthum diese Regeln nicht in bestimmter Form überliefert hat, so folgte man bei Bestimmung der einzelnen Fälle mehr einem subjectiven Gefühl, als einer festen Theorie. Und allerdings, da sich eine solche erst durch Induction aus einer beschränkten und erst nach und nach sich erweiternden Zahl wenigstens einigermassen gesicherter Beispiele entwickeln lässt, so muss in ihren Bestimmungen zunächst manches schwankend bleiben und vermag uns nicht sowohl positive Sicherheit, als einen höheren oder geringeren Grad von Wahrscheinlichkeit zu gewähren. Aber dennoch, oder vielmehr wegen dieses Schwankens müssen wir um so mehr nach einer scharfen Formulirung streben, indem nur dadurch die Aufmerksamkeit auf alle wichtigen Punkte nachdrücklich hingelenkt und es nur dadurch möglich wird, eine feste Grundlage zu gewinnen, von welcher aus jede weitere Untersuchung erst einen bestimmten wissenschaftlichen Nutzen zu versprechen vermag.

Der einzige, aber noch ziemlich allgemein gehaltene Versuch einer solchen Theorie ist von Stephani gemacht worden in einer Note zu dem Köhler'schen Werke über die Steinschneider (Gesamm. Schriften III, S. 251—258), von dem wir hier zunächst ausgehen mögen:

445 Gegen die Annahme eines Künstlernamens spricht es: 1) „wenn der Schnitt der Buchstaben von dem des Bildes so verschieden ist, dass es wahrscheinlich oder gewiss wird, dass nicht beides von denselben Händen herrühre", oder „wenn sich die Inschrift auf irgend eine andere Weise als nicht ursprünglich beabsichtigt, sondern als erst später hinzugefügt zu erkennen giebt" (S. 254);

2) „wenn das dem Steine eingeschnittene Bild seinem Inhalte oder seinem Kunstwerthe nach so unbedeutend ist, dass man nicht glauben kann, ein Künstler habe es der Mühe werth finden können, seinen Namen beizufügen" (S. 257);

3) „wenn der Name identisch ist mit dem des Bildes oder doch als dessen Beiname oder nähere Bestimmung aufgefasst werden kann", oder wenn der Name auf einem Siegelsteine „einen mehr oder weniger engen Begriffszusammenhang mit dem Bilde zeigt, so dass man in dem Bilde eine Anspielung auf den beigeschriebenen Namen finden kann" (S. 256).

4) Ein lateinisch geschriebener Künstlername ist auf Gemmen bis jetzt wenigstens noch nicht nachgewiesen worden. Dagegen wird die Annahme Stephani's, dass auch ein römischer, aber griechisch geschriebener Name den Künstler nicht bezeichnen könne (S. 256), einige Einschränkung erfahren müssen. Römische Steinschneider mögen selten sein; aber in einem Falle, bei Gelegenheit des Felix, hat Stephani selbst die Vertheidigung übernommen. Eben so ist es im Allgemeinen gewiss richtig, wenn er die Beziehung von Frauennamen auf künstlerische Thätigkeit ausschliesst; aber wie es einzelne berühmte Malerinnen im Alterthum gab, so lässt sich an und für sich die Möglichkeit nicht leugnen, dass ausnahmsweise eine Frau sich auch mit der Kunst des Gemmenschneidens befasst haben könne.

Für die Beziehung eines Namens auf den Künstler spricht es, wenn derselbe als Name eines Steinschneiders durch anderweitige Zeugnisse des Alterthums bekannt ist. Aber allerdings wird (von modernen Fälschungen ganz abgesehen) die Bedeutung dieses Gesichtspunktes sehr durch den Umstand ver-

ringert, dass nur sehr wenige Namen in dieser Weise überliefert sind, indem die namentlich von Raoul-Rochette vielfach behauptete Identität der Steinschneider mit den gemmarii, caelatores, aurifices in lateinischen Inschriften von Stephani (S. 257) mit Recht abgewiesen wird. 446

Ferner wird die Annahme eines Künstlernamens unterstützt durch die Wiederkehr desselben Namens auf mehreren Gemmen. Die Beschränkung Stephani's (S. 258): sofern „auch der Styl der dargestellten Gegenstände und der Buchstaben auf diesen verschiedenen Steinen so ähnlich ist, dass sie von derselben Hand herrühren können", wird indessen für jetzt nicht zu scharf betont werden dürfen, indem es an sich wenigstens als möglich zugegeben werden muss, dass schon im Alterthum Werke berühmter Steinschneider nebst ihrem Namen copirt oder gar in betrügerischer Absicht gefälscht werden konnten. Ob es wirklich der Fall gewesen, wird sich allerdings erst dann feststellen lassen, wenn eine grössere Reihe als wirklich alt nachgewiesener Gemmen zur Vergleichung vorliegt.

Die bisher angegebenen Merkmale gewähren indessen bei einer Masse von zweifelhaften Fällen noch keine Entscheidung, und Stephani hat es deshalb nicht unterlassen, auch auf die Abfassung, Stellung und Grösse der Inschriften hinzuweisen. Soll aber hier dem subjectiven Gefühl nicht ein zu grosser Spielraum gelassen werden, so muss gerade hier der Versuch einer schärferen Formulirung bestimmter Regeln gemacht werden, selbst auf die Gefahr hin, dass dem Zweifel dabei ein zu weites Feld eröffnet wird.

Wir ziehen zuerst die sprachliche Abfassung der Inschriften in Betracht. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass das sicherste Kennzeichen eines Künstlernamens in der Hinzufügung des die künstlerische Thätigkeit bezeichnenden Verbums liegt; wobei nur noch darauf hingewiesen werden mag, dass sich bis jetzt auf Gemmen nur das Imperfectum ἐποίει gefunden hat. Dass aber auch ein Name im Genitiv den Künstler bezeichnen könne, ist nicht nur allgemein angenommen, sondern wird durch das Beispiel des Dioskurides bestimmt bewiesen; aber ebenso bestimmt wird durch das vereinzelte Vorkommen von εἰμὶ bewiesen, dass der Genitiv den Künstler nicht bezeichnen muss. In Betreff des Nominativs dagegen ist zunächst ein noch öfter zu betonender Unterschied zwischen erhaben und vertieft geschnittenen Steinen geltend zu machen. Die ersteren machen einen weit bestimmteren Anspruch, unmittelbar und für 447 sich als selbständige Kunstwerke zu gelten, während an den zweiten die Darstellung sehr häufig eine symbolische Bedeutung nach Art der Wappen haben kann. Dass der Name des Besitzers auf einem Camee erhaben geschnitten sei, ist daher wenig wahrscheinlich; und es wird daher niemand darauf verfallen, z. B. den Namen des Athenion in den zwei bekannten Beispielen auch im Nominativ für etwas anderes als den Künstlernamen zu erklären. Anders scheint es sich bei den vertieft geschnittenen Steinen zu verhalten. Unter den sicheren Künstlerinschriften findet sich ein einziges Beispiel im Nominativ, *CΟΛΩΝ*; aber die horizontal vor das Brustbild einer Bacchantin gestellte Inschrift endigt am Rande, und da wir es hier mit einem antiken Glasflusse zu thun haben, so ist es wenigstens als möglich zuzugeben, dass das Feld am Original etwas breiter gewesen und die Genitivendung nur im Abdrucke weggefallen sei, wie

es offenbar mit der Endung *ΟΥ* am Namen des Dioskurides in der Inschrift des Herophilos der Fall gewesen ist. Als echt habe ich im zweiten Abschnitte des Catalogs unter anderen die Namen *ΑΔΜΩΝ*, *ΕΛΛΗΝ*, *ΜΥΡΤΩΝ* gelten lassen, zugleich aber andere Zweifel geäussert, welche gegen ihre Bedeutung als Künstlernamen sprechen. Ob endlich einfache römische Vornamen, wie *ΑΥΛΟϹ*, *ΓΝΑΙΟϹ*, auf Künstler bezogen werden dürfen, ist eine schwierige, noch keineswegs entschiedene Frage, ganz abgesehen von anderweitigen Bedenken gegen die hier in Betracht kommenden Fälle. Hiernach wird es gerechtfertigt sein, wenn es zunächst als zweifelhaft hingestellt wird, ob ein Name im Nominativ auf vertieft geschnittenen Steinen für einen Künstlernamen gelten darf.

Die Inschriften, welche die Namen sonst bekannter Künstler abgekürzt zeigen, sind fast ohne Ausnahme auch aus anderen Gründen verdächtig; und da unter den übrigen antiken Steinen mit abgekürzter Namensinschrift keiner ist, welcher durch Vorzüglichkeit oder sonst die Beziehung auf einen Künstler nothwendig machte oder auch nur genügend rechtfertigte, so werden für jetzt alle abgekürzten Namen von der Liste der Künstler gänzlich ausgeschlossen werden müssen.

In Betreff der Grösse und Stellung der Inschrift dürfen wir davon 448 ausgehen, dass eine gewisse Anspruchslosigkeit eines der charakteristischen Kennzeichen der Künstlerinschriften ist. Es ist daher im Ganzen richtig, wenn Stephani (Ueber einige angebliche Steinschneider S. 187) bemerkt: „dass es einem Steinschneider nicht wohl gezieme, den eigenen Namen in einer gleich dem ersten Blicke auffallenden Weise seinem Werke beizufügen, dass es ihm vielmehr zukomme, denselben in so kleinen Buchstaben auszuführen, dass er auf den Gesammt-Eindruck des ersten Anblicks ohne Einfluss bleibe und erst von dem länger betrachtenden und in die Einzelheiten tiefer eindringenden Blicke erkannt werde.“ Wenn indessen Stephani den Versuch macht, die Proportionen der Buchstaben in ihrem Verhältnisse zur Grösse des Bildes nach festen Zahlen zu bestimmen, so konnte dieser Versuch nur einen mangelhaften Erfolg haben, theils weil er nur von den fünf, nach Köhler allein echten Beispielen ausging, theils aber auch deshalb, weil ausser der Grösse des Bildes für die Bestimmung der Grösse der Inschrift noch andere Umstände maassgebend sind, so vor allem die Grösse des von dem Bilde frei gelassenen Feldes, weshalb z. B. die Kleinheit desselben auf dem Ludovisi'schen Augustus des Dioskurides, verbunden mit der Länge des Namens eine im Verhältniss zur Grösse des Steines sehr kleine Schrift nöthig machte. Aus der Kleinheit der Schrift, wenn sie nur sonst dem Raume gut angepasst ist, wird sich also kein besonderer Grund zur Verdächtigung herleiten lassen. Dagegen dürfen relativ grosse Proportionen der Schrift im Allgemeinen als ein Grund, die Beziehung auf einen Künstler abzuweisen, betrachtet werden. Die Inschrift des Eutyches steht in dieser Beziehung ziemlich vereinzelt da; bei ihr ist jedoch in Betracht zu ziehen, dass der Stein nicht zum Gebrauch des Siegelns, sondern als ein selbständiges Kunstwerk gearbeitet scheint, für welches der Künstler schon höhere Ansprüche zu machen berechtigt war. Ebenso befindet sich die Inschrift des Euodos, die unter den fünf von Stephani angeführten Beispielen relativ die kleinste, an sich

aber die grösste ist, auf einem Werke von hoher Vortrefflichkeit und grossem Umfange, wogegen z. B. an dem stehenden Herakles des Admon die Grösse der Inschrift weder durch die eine, noch durch die andere Rücksicht gerechtfertigt erscheint.

Aus dem gleichen Gefühle der Bescheidenheit erklärt es sich, dass in den 449 echten Künstlerinschriften die Buchstaben nicht weit gesperrt und die Namen stets ungebrochen in einer Zeile stehen. Eine Vertheilung in mehrere Zeilen scheint nur da als zulässig betrachtet worden zu sein, wo die Inschrift aus mehr als einem Worte besteht. Eben so ist kein einziges sicheres Beispiel bekannt, wo der Name durch einen Theil des Bildes unterbrochen oder die Inschrift rings um das Bild herum vertheilt wäre, offenbar weil sie dadurch den Anspruch erheben würde, mehr als ein Parergon zu sein.

Beachtung verdient ferner auch die Stelle, an der die Inschrift angebracht ist. Bei den Cameen scheinen allerdings aus dem schon früher angeführten Grunde nur rein künstlerische Rücksichten maassgebend gewesen zu sein. Die Namen des Athenion, Boethos, Protarchos stehen theils über, theils unter dem Bilde, theils mehr zur Seite; und sind nicht immer horizontal, sondern in schräger, den Linien des Bildes angemessener Richtung angebracht. An den Köpfen des Augustus von Dioskurides, des Germanicus von Epitynchanos, des Portraits von Herophilos haben die Künstler vertiefte Schrift gewählt, wie es scheint, absichtlich, theils damit nicht der Name für den der dargestellten Person genommen werde, theils aus dem künstlerischen Grunde, weil erhabene Schrift die naturgemässe Abrundung eines Portraitkopfes nur gestört haben würde. Demnach dürfte z. B. der erhaben geschnittene Name des Admon unter einem Augustuskopf vielmehr einen Beweis der Unechtheit, als der Echtheit des Werkes abgeben. Die vertieft geschnittenen Steine dagegen waren meist zum Siegeln bestimmt; und demnach musste, wie hinsichtlich der Grösse der Inschrift, so auch hinsichtlich der Augenfälligkeit ihrer Stellung dem Besitzer der Vorrang eingeräumt werden: selbst bei nicht bestellten, sondern zum Verkauf gearbeiteten Siegelsteinen war der wichtigste Platz dem Namen des Besitzers offen zu halten. Werfen wir jetzt einen Blick auf die sicheren Künstlerinschriften, so finden wir, dass sie sich diesem Gesetze streng unterworfen haben, indem sie fast ohne Ausnahme entweder an einer innerhalb des Bildes freigelassenen Stelle oder in den Feldern zur Seite des Bildes angebracht sind, theils in senkrechter, theils in horizontaler Richtung, bei Profilbildungen am liebsten in dem 450 hinteren Felde, bei Köpfen indessen auch horizontal in dem naturgemäss etwas erweiterten Felde vor dem Halse. Da die Bacchantin des Solon nicht als ein einfacher Kopf, sondern wegen der Brust und des Armes mit dem Thyrsus als eine künstlerische Composition zu betrachten ist, so kann der Umstand, dass an ihr der Name gerade vor dem Gesichte steht, nicht als maassgebend für andere Köpfe betrachtet werden; und es ist deshalb die Frage gerechtfertigt, ob der Name des Künstlers vor dem Kopfe selbst und namentlich der Länge nach vor dem Gesicht eines Kopfes stehen könne, wo er, wie nicht zu leugnen ist, anspruchsvoller erscheint, als an den vorher betrachteten Stellen. Bei dem Namen des Aulos vor einem Kopfe des Aesculap macht es die eigenthümliche Umgrenzung ohnehin schon unwahrscheinlich, und es handelt sich daher zu-

nächst und vorzugsweise um ein Beispiel: den Namen des Aëtion vor dem Kopfe des Priamos. Wie ihn in der That Stephani auf den Besitzer bezieht, so muss ich gestehen, dass auch mir die Inschrift einen von den anderen Künstlerinschriften etwas verschiedenen Charakter zu haben scheint. Vielleicht hat dies darin seinen Grund, dass, sofern mich mein Gedächtniss nicht täuscht, die Buchstaben der Rundung des Steines folgen, während sonst überall die Künstlerinschriften eine gerade Linie bilden.

Auch über dem Bilde ist auf vertieft geschnittenen Steinen bis jetzt kein Künstlername nachgewiesen, indem die Inschrift *ΥΛΛΟΥ* über dem dionysischen Stiere auch aus anderen Gründen verdächtig ist. Ich wage nicht zu entscheiden, ob diese Bemerkung auf die Beurtheilung der Inschrift *CΩCTPATOY* über einer Biga Einfluss auszuüben vermag, indem das Bild zwar erhaben, die Inschrift jedoch vertieft geschnitten ist.

Zweifelhaft erscheint es mir, ob Inschriften im unteren Abschnitte eines Bildes oder unter dem Halse eines Kopfes auf den Künstler bezogen werden dürfen, indem auf diesen bevorzugten Platz zunächst der Besitzer Anspruch zu haben scheint. Allerdings giebt es ein sicheres Beispiel, die Inschrift *ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ* im Abschnitte unter dem Bilde des Palladienraubes: aber sie steht nicht allein an dieser Stelle und nicht in erster Reihe, sondern unter dem Namen des 451 Besitzers. Ein zweites Beispiel, *CΟΛΩΝ ΕΠΟΙΕΙ* unter einem Diomedes mit dem Palladium, ist auch in anderen Beziehungen manchem Verdacht unterworfen; und wie auf Copien jenes Steines des Felix der Name an eine andere Stelle versetzt ist, so wäre es nicht unmöglich, dass in dem Original, welches diesem Diomedes zu Grunde liegen mag, der Name des Solon ebenfalls an einer andern Stelle, etwa auf dem auffallend leeren Raume vor der Figur gestanden hätte. So sind von Inschriften im Abschnitt unter Figuren, um nur noch einige Beispiele anzuführen, *ΑΞΕΟΧΟΣ ΕΠ*, ferner *ΓΝΑΙΟΥ* unter dem Palladienraub, *ΑΥΛΟC* unter dem gefesselten Amor verdächtig; *ΑΥΛΟΥ* und *ΛΕΥΚΙΟΥ* finden sich unter Gespannen von unbedeutendem Kunstwerthe, und es bleibt daher zunächst nur die Inschrift *ΑΝΤΕΡΩΤΟC* unter dem stiertragenden Herakles übrig, über welche unser Urtheil schwankend bleiben muss. Von Köpfen sonst bekannter Künstler sind der Serapis des Aspasios, die zwei sogenannten Augustusköpfe des Dioskurides nicht unverdächtig; der sogenannte Ptolemaeos des Aulus ist ein ziemlich rohes Werk; die Namen des Skylax unter einer Maske, der des Agathangelos (wenn echt) sind von anderen auf die Besitzer bezogen worden; *ΓΝΑΙΟC* unter dem Kopfe des Herakles ist ein römischer Vorname und steht ausserdem im Nominativ. — Wenn daher die Richtigkeit des Satzes, von dem ich ausging, noch nicht gegen jeden Zweifel gesichert erscheint, so glaube ich doch, dass der Thatbestand es rechtfertigt, wenn ich ihn überhaupt der Erörterung unterworfen habe.

Bei Gelegenheit der Münzstempelschneider haben wir bemerkt, dass dieselben ihre Namen häufig an dem Bilde selbst, z. B. an einer Stirnbinde, einem Helme, angebracht haben. Ein ähnlicher Gebrauch lässt sich bei den geschnittenen Steinen nicht nachweisen. Die Inschriften *ΑΞΕΟΧ*, *ΑΡΧΙΟΝΟC*, *ΧΕΛΥ*, welche sich in solcher Weise finden, gehören gerade zu den verdächtigsten. Nur ein Beispiel, *ΓΑΙΟC ΕΠΟΙΕΙ*, könnte möglicher Weise echt sein, würde

aber selbst dann die allgemeine Regel nicht umstossen, indem hier die Stellung der Inschrift auf dem Halsbande des Sirius etwas Ungesuchtes, ich möchte sagen, Naturgemässes hat.

Endlich mag noch erwähnt werden, dass von der Regel, wonach Künstlerinschriften auf vertieft geschnittenen Steinen im Abdruck rechtläufig erscheinen 452 müssen, sich nur wenige Ausnahmen finden: zwei Köpfe des Mäcenas mit dem Namen des Solon, bei denen wenigstens die Möglichkeit zuzugeben ist, dass sie aus dem sechszehnten oder siebzehnten Jahrhundert herrühren; und ein berliner Stein mit dem Namen des Hyllos, welcher aus diesem Grunde einer erneuten Prüfung zu unterwerfen sein wird.

Dies sind die Grundsätze, von denen ich nicht etwa bei dem Beginne meiner Untersuchungen ausgegangen bin, sondern die sich mir im Laufe derselben aus der Prüfung des Details nach und nach ergeben haben. Werden sie ganz oder auch nur zum grössten Theil anerkannt, so ist dadurch nicht nur eine wichtige Grundlage für weitere Untersuchungen gewonnen, sondern diese selbst werden auch für die Folge wesentlich vereinfacht.

Scheidung der echten Inschriften von den Fälschungen neuerer Zeit.

Es ist notorisch, dass nicht nur alten Steinen in neuerer Zeit betrügerischer Weise Inschriften hinzugefügt, sondern dass auch durchaus neue Arbeiten mit angeblichen Künstlernamen versehen worden sind. Die Unterscheidung dieser Fälschungen ist allerdings schwierig, namentlich deshalb, weil die Fälscher sich natürlich möglichst nahe an die Vorbilder des Alterthums angeschlossen haben. Aber abgesehen von geringerer künstlerischer Vortrefflichkeit hat ihnen doch häufig theils die volle Kenntniss aller Gesetze und Sitten des Alterthums, theils, wie jedem Nachahmer, die volle Unbefangenheit gefehlt. Wenn daher auch bei den gelungensten Fälschungen nicht äussere Gründe, sondern nur ein streng ausgebildetes, aber doch immer subjectives Kunstgefühl die Entscheidung zu geben vermag, so werden sich doch für eine grosse Zahl von Fällen bestimmte Kriterien der Echtheit und Unechtheit aufstellen lassen. So bedarf es kaum der Bemerkung, dass die Grundsätze, welche für die Scheidung der Künstlerinschriften von denen anderer Bedeutung aufgestellt worden sind, auch auf die Beurtheilung der verdächtigen in ihrem vollen Umfange angewendet werden müssen. Weitere Regeln hat Köhler aufgestellt, aber sie mehr in einzelnen Fällen und oft willkürlich angewendet, als systematisch entwickelt. 453 Dies hat zuerst Stephani in der schon angeführten Abhandlung über einige angebliche Steinschneider versucht; aber da nur jene fünf von Köhler als echt anerkannten Inschriften seine Grundlage bildeten, so werden seine Ansichten in manchen wesentlichen Punkten eine Modification erleiden müssen. Die Momente, welche uns die Unechtheit einer für den Steinschneidernamen ausgegebenen Gemmeninschrift zu verrathen geeignet sind, theilt er S. 186 in innere oder wohl richtiger s a c h l i c h e und äussere oder richtiger h i s t o r i s c h e ein.

Zu den ersteren rechnet er zuerst S c h n i t t, G r ö s s e und F o r m der B u c h s t a b e n. Der Schnitt an modernen Fälschungen verräth häufig Mangel an Energie und Zuversicht: Eigenschaften, die alten Arbeiten und Inschriften

fast nie fehlen, theils wegen des Geistes der alten Kunstthätigkeit überhaupt, theils weil der alte Künstler unbefangen sich selbst gab und geben konnte, wie er eben war. „Es offenbart sich aber dieser Mangel an Zuversicht und Energie seltener durch eine mehr oder weniger plumpe Ungeschicklichkeit und Unsicherheit der Hand, als gerade im Gegentheil durch eine auf das Sorgfältigste berechnete und consequent durchgeführte Regelmässigkeit theils der ganzen Buchstaben in ihren Verhältnissen zu einander, theils der einzelnen Elemente desselben Buchstabens in deren Verhältnissen zu einander, während eine so vollkommene Regelmässigkeit dem energischen Charakter antiken Schnitts fremd ist und nothwendig fremd sein muss."

In Betreff des Grössenverhältnisses ist schon oben bemerkt worden, dass sehr kleine Buchstaben an sich den Verdacht der Fälschung noch nicht rechtfertigen. Wenigstens sind in jedem einzelnen Falle die besonderen Verhältnisse des Bildes, des Feldes u. s. w. in Betracht zu ziehen.

In Betreff der Form der Buchstaben werden von Stephani namentlich zwei Eigenthümlichkeiten hervorgehoben, nämlich zuerst, dass die Fälscher, um die Inschrift antikem Gebrauche gemäss dem ersten Anblicke möglichst zu entziehen, bestrebt gewesen seien, die einzelnen Linien so dünn und schmal zu machen und sie nur so seicht und leicht einzugraben, als es nur immer ge-
454 lingen wollte. Sodann wird auf die übertriebene Vorliebe für die Kugeln an den Enden der Buchstaben-Linien hingewiesen. Ich leugne nicht die Richtigkeit dieser Bemerkungen; in ihrer Anwendung erheischen sie jedoch sehr grosse Vorsicht, da die Grenzen des Zuviel sich kaum bestimmt angeben lassen. Was namentlich die Kugeln anlangt, so schränkt Stephani ihre Anwendung im Alterthum in zu enge Grenzen ein und hat sich dadurch verleiten lassen, manche nachweislich alte Inschrift zu verdächtigen.

Orthographische Versehen und Fehler beweisen zwar nicht unbedingt die Unechtheit einer Inschrift, indem sie vereinzelt auch in alten Inschriften vorkommen. Aber sie verstärken den Verdacht, namentlich wenn sich mit Wahrscheinlichkeit nachweisen lässt, wie der Fälscher in dem einzelnen Falle dazu kam, den Fehler zu begehen, oder wenn der Fehler sich öfter wiederholt (so z. B. die Form *ΔΙΟCΚΟΡΙΔΗC*). Noch entscheidender ist es, wenn die Namensform geradezu ungriechisch ist, wie *ΑΛΔΙΟΝ*. — Dass die Abkürzung *ΕΠ* für ἐποίει nicht unbedingt ein Beweis der Fälschung ist, lehrt die Inschrift des Eutyches; doch giebt sie einen Grund zum Verdacht ab, wo sie ohne eine äussere Veranlassung vorkömmt. — Ueber fehlerhafte Zeilenabtheilung ist schon oben gesprochen worden. In paläographischer Beziehung müssen natürlich ungewöhnliche Buchstabenformen immer Anstoss erregen, und eben so hebt Stephani mit Recht hervor, dass Punkte an den Enden der Worte, wenn sie auch in der spätern griechischen Epigraphik vorkommen, doch auf Gemmen- und namentlich Künstlerinschriften noch nirgends als echt nachgewiesen worden sind.

Weitere Gründe gegen die Echtheit fasst Stephani S. 191 unter der Bezeichnung „innere Widersprüche" zusammen. Als solche betrachtet er namentlich: a) Verschiedenheit im Schnitt des Bildes und der Buchstaben; b) vertiefte Buchstaben auf Cameen, was nur unter sehr starken, schon früher hervorgehobenen Einschränkungen zugegeben werden kann; c) den Ort der In-

schrift, namentlich dann, wenn sie auf fragmentirten Steinen so angebracht ist, dass sie die Absicht verräth, ein Gleichgewicht der Theile des Fragments, nicht aber des Steins in seinem ursprünglichen, vollständigen Zustande herzustellen. Vom Standpunkte der praktischen Erfahrung aus lässt sich sogar dieser Satz 455 dahin erweitern, dass fragmentirte Steine mit Inschriften allerdings keineswegs unecht sein müssen, aber dass sie doch stets mit besonderer Vorsicht aufzunehmen sind. Das Ganze mag nicht selten unter der Hand des Fälschers wenig nach Wunsch ausgefallen sein, während ein Stück die nöthigen Eigenschaften zu besitzen schien, um es für alt auszugeben. Zu einer absichtlichen Verstümmelung zu schreiten, mochte man dann um so weniger Anstand nehmen, als der fragmentirte Zustand von den Verkäufern nicht selten gerade als eine Gewähr der Echtheit scheint geltend gemacht worden zu sein.

Da natürlich die Inschrift modern sein muss, sofern sich die Neuheit der ganzen Arbeit des Steins nachweisen lässt, so muss sich die Kritik auch auf die bildliche Darstellung ausdehnen. Die allgemeinen Gesetze dieser Kritik sind für alle Denkmäler dieselben: was an einer Statue, einem Relief in Zeichnung, Modellirung, in der Composition, in der ganzen Auffassung und Denkweise als unantik gelten muss, ist es natürlich auch an einem geschnittenen Steine, und es brauchen daher die Gesetze dieser Kritik hier nicht im Einzelnen erörtert zu werden. Dagegen erscheint es durchaus angemessen, wenn Stephani S. 194, wie schon bei Gelegenheit des Schnittes der Buchstaben, so jetzt in Betreff der Behandlung der Bilder wiederum hinweist auf „jene Sicherheit und Energie des Geistes bei der Auffassung der Form sowohl, als bei der von dieser abhängigen mechanischen Ausführung, deren Mangel sich bald als Aengstlichkeit und Unentschiedenheit nach jeder Seite hin äussert, bald als äussere glatte Eleganz in den allgemeinen Formen, aus welcher Flachheit und Unklarheit in der Auffassung der besonderen Theile durchleuchtet, bald endlich als fein berechnete und vollkommen regelrechte Consequenz oder sogenannte Correctheit, welche sich selbst auf alle Nebendinge bis zu ihren letzten Gliedern erstreckt.“

Der rein mechanischen Qualität des Schnittes wird für die Beurtheilung der Echtheit von Stephani kaum irgend ein Gewicht beigelegt, da das mechanische Verfahren der ausgebildeten Steinschneidekunst im Alterthum in allem Wesentlichen dasselbe gewesen, wie in neuerer Zeit (S. 195). Sollten aber auch gewisse feine Unterschiede existiren, so werden sich dieselben nur durch die 456 gründlichste Kenntniss der Technik und eine umfassende Vergleichung alter und neuer Steine im Original nachweisen lassen. Fruchtbringender möchte es sein, die Aufmerksamkeit auf einen andern Punkt zu lenken, nämlich die Untersuchung der Oberfläche der geschnittenen Steine selbst, indem ich mich dabei auf das Zeugniss einer an praktischen Erfahrungen in der Gemmenkunde reichen Sammlerin, der verstorbenen Frau Mertens-Schaaffhausen berufe. Von einer Patina im eigentlichen Sinne des Wortes lässt sich allerdings bei den Gemmen nicht sprechen; doch soll auch auf sie die Wirkung der Zeit nicht gänzlich ohne Einfluss sein; und zwar in der Weise, dass sich selbst an den am besten erhaltenen Steinen des Alterthums bei sehr starker Vergrösserung (wie sie für mineralogische Untersuchungen gebräuchlich ist) auf der ganzen Oberfläche des Steins eine gelinde Corrosion zeigt, kaum so stark, dass sie den Glanz der

Politur wesentlich zu beeinträchtigen vermöge. Ihr Nichtvorhandensein würde also die Neuheit des Steines beweisen; und liesse sich weiter darthun, dass sie sich durch künstliche Mittel gar nicht oder nur in mangelhafter Weise (etwa wie die Patina der Bronzen) herstellen liesse, so wäre dadurch das sicherste Kriterium der Echtheit gewonnen. Mag aber auch die hier angedeutete Beobachtung geringere Bedeutung haben, als ich anzunehmen geneigt bin, so bleibt die sorgfältigste Untersuchung der Steine selbst doch dasjenige, was bei dem jetzigen Stande dieser ganzen Erörterungen am meisten noththut. Doch wird es auch hier einer systematischen Betrachtung bedürfen, wenn eine über subjective Ansichten hinausgehende Sicherheit des Urtheils erreicht werden soll.

Endlich vermag in einzelnen Fällen auch die Natur des Steines selbst eine Entscheidung über die Echtheit herbeizuführen, indem einzelne Steinarten den Alten noch gar nicht bekannt waren oder nur innerhalb gewisser Grenzen angewendet wurden. Allerdings wird in der Praxis der Werth dieses Kriteriums dadurch vermindert, dass die Kenntniss der Originale selten umfassend genug sein wird, um ein durchaus sicheres Urtheil feststellen zu können. Selbst 457 Köhler, der gerade nach dieser Seite hin selbständige Studien unternommen hatte, scheint doch von manchen und schweren Irrthümern nicht frei geblieben zu sein.

Wie unter den bisher entwickelten Kriterien sachlicher Art die einen geeignet erscheinen, Echtheit oder Unechtheit ohne weiteres zu entscheiden, die anderen, nur den Verdacht zu wecken oder zu erhöhen, so verhält es sich in gleicher Weise mit den äusseren oder historischen Momenten der Beurtheilung. Ist die Unechtheit eines Bildes oder einer Inschrift von ihrem Verfertiger oder einem glaubwürdigen Zeugen anerkannt, so ist natürlich jede weitere Erörterung überflüssig. Wo ein solches Zeugniss fehlt, lässt es sich oft vollständig oder theilweise ersetzen durch die Nachweisung des Stützpunktes, dessen sich der Fälscher bedient hat, um seinem Betruge eine äussere Glaubwürdigkeit zu verschaffen. So muss, wenn ein und derselbe Name eines Steinschneiders auf einer ganzen Reihe von Steinen wiederkehrt, nothwendig der Verdacht entstehen, dass mindestens ein Theil derselben untergeschoben sei. Entscheidend wird dieser Verdacht, wenn der Name von einem, wenn auch echten Steine entlehnt ist, auf dem er aber nicht den Steinschneider bezeichnen kann, oder wenn eine echte Inschrift falsch gelesen und danach auch falsch copirt worden ist (vgl. Stephani S. 192). Nicht zu leugnen ist, dass die Fälscher die Namen nicht blos von anderen Gemmen und aus den Schriften der Alten, sondern auch zuweilen aus alten Inschriften entlehnt haben mögen, besonders nachdem (hauptsächlich durch Gori) die Identität der Steinschneider und der gemmarii, aurifices u. s. w. behauptet worden war. Der Versuch, den Stephani gemacht hat, eine ganze Reihe von Künstlerinschriften unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten, kann jedoch lehren, dass die Resultate nur selten einige Sicherheit gewähren, während sie sich in vielen Fällen als vollkommen trügerisch erwiesen haben.

Endlich ist die Zuverlässigkeit eines Werkes oder einer Inschrift häufig und oft wesentlich bedingt durch die Quelle, aus welcher sie uns bekannt geworden sind. Lässt sich die Geschichte eines Steins bis über das sechszehnte

Jahrhundert oder die Zeit des Wiederauflebens der Steinschneidekunst verfolgen, so ist dadurch eine unbedingte Gewähr seines Alterthums gegeben. Von relativem Werth ist es aus den nachher zu entwickelnden Gründen, wenn die Existenz eines Steines auch nur über den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hinaus nachgewiesen werden kann. Gleiche Bedeutung für die nachfolgenden Zeiten müsste natürlich ein unverdächtiges Zeugniss haben über die Auffindung unter Umständen, die an dem Alter nicht zweifeln lassen. Aber bei der nun einmal unverbesserlichen Natur des Kunsthandels gehört ein solches Zeugniss gerade bei den geschnittenen Steinen mit Inschriften zu den grössten Seltenheiten. Lässt sich demnach auf diesem Wege die Echtheit nur selten nachweisen, so genügt umgekehrt häufig der Name dessen, durch den oder in dessen Besitz ein Stein zuerst bekannt wird, um den Verdacht der Unechtheit zu erwecken, indem die Fälscher ihre Waare natürlich am liebsten da zu verwerthen suchten, wo sie Unkenntniss oder Leichtgläubigkeit voraussetzen durften. So ist es allgemein anerkannt, dass die Sammlung de Thoms, so wie andere Bestandtheile des niederländischen Museums, ferner die Sammlungen Medina, de la Turbie, ganz abgesehen von der berüchtigsten zweiten Poniatowski'schen, gerade in Betreff der Künstlerinschriften fast nur Unzuverlässiges oder unzweifelhaft Falsches darbieten; und eine genauere Bekanntschaft mit der Entstehungsgeschichte mancher andern Sammlung würde vielleicht zu ähnlichen Resultaten führen. 458

Zugleich aber muss hier die Geschichte der auf die Steinschneider bezüglichen Litteratur wenigstens in ihren Hauptpunkten in Betracht gezogen werden, indem uns hauptsächlich durch sie das Material der Untersuchungen geliefert wird. Aus ihr ersehen wir zunächst, dass sich erst im Anfange des vorigen Jahrhunderts die Aufmerksamkeit in ausgedehnterem Maasse auf die Namen von Gemmenschneidern zu richten, und dass dem entsprechend erst von damals an die Fälschung sich dieses Gebietes in umfassenderer Weise zu bemächtigen begann. Köhler und Stephani, die in ihren Zweifeln am weitesten gehen, geben selbst zu, dass Künstlernamen in der früheren Periode nur ausnahmsweise gefälscht worden seien, so der des Tryphon und des Dioskurides, die beide durch schriftliche Zeugnisse des Alterthums bekannt waren. Sehr wohl möglich ist es ferner, dass man Steine mit damals anders gedeuteten Namen, z. B. den Mäcenas des Solon, vielleicht ohne Absicht des Betruges copirte, oder auch sonst bekannte Namen, z. B. Aulos, selbst auf einen modernen Stein setzte. Köhler glaubt indessen, noch eine andere Quelle von Fälschungen entdeckt zu haben, welche nicht sofort, aber später auf die Untersuchungen über die Künstler Einfluss gewonnen habe. Wegen der im sechszehnten Jahrhundert erwachten Vorliebe, die Bildnisse berühmter Männer des Alterthums zu besitzen, habe man damals unbekannten Portraitköpfen beliebige Namen beigefügt, um jene Reihen zu vervollständigen; oder auch habe man eine andere Darstellung durch einen beigeschriebenen Namen in Beziehung zu irgend einem berühmten Manne (etwa als dessen Siegel) zu setzen gesucht. Erst später, als man das Unpassende dieser Benennungen und Beziehungen erkannt und zugleich nach Künstlernamen gesucht habe, seien dann dieselben Namen als eben so vielen Künstlern angehörig gedeutet worden. Der Vorwurf ist namentlich gegen ein Werk gerichtet, 459

die zuerst von Fulvius Ursinus und nach ihm noch einmal mit Text von Faber herausgegebene Bildnisssammlung: Illustrium imagines; und obwohl über die einzelnen Inschriften später in dem Katalog einzeln zu handeln ist, so wird es doch nicht überflüssig sein, das Buch hier einmal im Ganzen rein äusserlich zu betrachten. Es finden sich in demselben als anderen Sammlungen entnommen nur zwei Steine, N. 20 und 23, und diese ohne Inschrift. Als in Ursinus' Besitz befindlich werden dreiundzwanzig ohne Inschriften mitgetheilt: 4, 6, 32, 39, 44, 46, 66, 74, 79, 86, 88, 112, 114, 115, 116, 121, 148; Suppl. A, E, K, L, N, P. Warum, müssen wir nun sogleich fragen, wenn Ursinus die von Köhler behauptete Liebhaberei hatte, liess er alle diese Steine ohne Namen? Dieser grossen Zahl stellen sich nur sieben (oder acht) mit Inschriften gegenüber, unter denen sogleich eine, N. 87, die des Epitynchanos, als echt und auf einen Künstler bezüglich auch von Köhler anerkannt ist. N. 100 zeigt zwei Brustbilder, welche Faber wegen der Inschriften *PA* und *PLA* ohne Grund auf Papinianus und Plautia deutet. Hätte Ursinus sie einschneiden lassen, warum in einer Weise abgekürzt, dass dadurch eine überzeugende Erklärung fast unmöglich wurde? Die Deutung verdankt offenbar ihren Ursprung erst den Buchstaben, die Ursinus 460 schon vorfand. Ganz so verhält es sich mit den Buchstaben *TΦΘ* neben einem als Bild des T. Quinctius Flamininus bezeichneten Kopfe, N. 126, die sich nur sehr gezwungen *ΤΙΤΟΣ ΦΛΑΜΙΝΙΝΟΣ ΘΕΟΣ* deuten lassen. Demnach bleiben noch übrig:

N. 64) (Antinous als) Harpokrates mit der Inschrift *ΕΛΛΗΝ*,

N. 75) ein weiblicher Kopf, von Ursinus Hylas genannt wegen der Inschrift *ΥΛΛΟΥ*;

N. 135) der jetzt gewöhnlich Mäcen genannte Kopf, damals wegen der Inschrift *CΟΛΩΝΟC* auf Solon gedeutet,

N. 141) ein römischer oder jedenfalls nachalexandrinischer Kopf mit der Inschrift *ΘΕΜCΤ*;

endlich der nicht publicirte, nur in der Vorrede S. 4 erwähnte römische Kopf mit dem Namen des Mykon.

Wir wollen die Kenntniss des Ursinus in der Bestimmung unbekannter Bildnisse keineswegs hoch anschlagen, obwohl er sich auch nicht völlig kritik- und taktlos zeigt. Die Benennungen der eben genannten Köpfe nach den Inschriften sind aber leicht die unglücklichsten in seinem ganzen Werke, und sie sollte er gewählt haben ohne einen äusseren Anlass? Diese Namen sollte er auf die Steine selbst haben schneiden lassen, während er eine viel grössere Zahl weit sichererer Bildnisse ohne Aufschrift liess? Der unbefangene Sinn sträubt sich gegen diese Annahme und vermag die falsche Deutung nur aus dem falschen Verständniss der schon vorhandenen Inschriften zu erklären. Ganz eben so verhält es sich aber auch mit der in der Vorrede von Faber versuchten Beziehung eines Amor mit dem Namen des Aulos auf M. Junius Brutus und eines Herakleskopfes mit dem Namen des Gnaeos auf Pompeius; und in ähnlicher Weise werden wir z. B. auch den durch eine Erwähnung des Peirescius bekannt gewordenen Kopf mit dem Namen des Aëtion zu beurtheilen haben. Die von Köhler aufgestellte Theorie aber wird hiernach ohne Zweifel als unbegründet abgewiesen werden müssen.

Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts (1712) führte Baudelot de Dairval zuerst in einem Briefe und später in einer Abhandlung die Hypothese des Herzogs von Orleans aus, dass der Name des Solon neben dem schon durch Ursinus bekannten Kopfe nicht auf die dargestellte Person, sondern auf den Künstler zu beziehen sei; und zu gleicher Zeit richtete sich auch in Italien die 461 Aufmerksamkeit auf Gemmen mit Künstlernamen. Eine grössere Zahl derselben befand sich damals in den Händen des Florentiners Andreini vereinigt, der wenigstens in Italien zuerst die Bedeutung dieser Inschriften erkannt hatte (Gori Columb. libert. Liviae p. 154). Von seinen elf bei Gori angeführten Steinen sind allerdings (von einem abgesehen, der nicht weiter bekannt geworden ist) nur fünf echt, und eben so viele verdächtig. Aber wenn es hiernach sich schwer entscheiden lässt, ob Andreini selbst des Betruges anzuklagen ist oder ob er nur, namentlich durch den gleichzeitigen Steinschneider Flavio Sirleti, betrogen ward, so steht doch jedenfalls fest, dass die Fälschung bereits begonnen hatte, noch ehe das Werk von Stosch erschienen war, in dem zuerst die Gemmen mit Künstlerinschriften aus den verschiedensten Sammlungen Europa's zusammengestellt wurden (1724). Dass darin Echtes und Unechtes vielfach gemischt erscheint, kann uns bei dem damaligen Zustande der Kritik nicht Wunder nehmen. Von diesem Zugeständniss ganz unabhängig ist aber die Frage, ob Stosch selbst für die Existenz der unechten Steine verantwortlich zu machen, ob die Fälschungen als auf seinen Antrieb veranstaltet zu betrachten sind. Dass dies der Fall sei, behauptet Köhler: ihm ist die einfache Thatsache, dass ein Stein zuerst „zur Zeit des Stosch" bekannt wurde, Grund genug, seinen Ursprung zu verdächtigen. Um ein möglichst unbefangenes Urtheil über diese Behauptung zu gewinnen, wird es nicht überflüssig sein, eine einfache statistische Uebersicht über das Stoschische Werk zu geben. Es enthält 70 Gemmenbilder auf eben so vielen Tafeln. 30 davon werden schon vor Stosch erwähnt[1]). Mehrere andere waren offenbar schon vor seiner Zeit in verschiedenen Sammlungen vorhanden: 17, 57, 62 (Piombino, autrefois appartenant à la maison Buoncompagni); 60, 64 (feu senateur Cerretani); 25 (s. unter Dioskurides). Nicht verantwortlich ist Stosch zu machen für 46, 54, 68 in Andreini's Besitz. Eine Tafel, 48, ist gegen des Herausgebers Willen in das Werk aufgenommen. Als echt, wenn auch nicht als Gemmen mit Künstlernamen, bezeichnet Köhler selbst: 21, 44, 462 58, 69; Stephani vertheidigt ferner: 2, 18, 35, 43; ich selbst glaube ausserdem als echt nachgewiesen zu haben: 1, 4, 19. Nach Abzug dieser 51 Nummern bleiben also noch neunzehn mehr oder weniger verdächtige Steine übrig, von denen wir durch Stosch zuerst Kunde erhalten. Sie vertheilen sich nach den Sammlungen folgendermaassen:

1 in Paris: Stier des Hyllos, T. 40.

1 in Wien: Theseus des Philemon, T. 51.

3 in Florenz: Aesculap des Aspasios, T. 14; Reiter des Aulos, T. 15; zwei Figuren auf einem Panther von Karpos, T. 22.

2 in Parma (Farnese): Perseus des Dioskurides, T. 30; Meerpferd von Pharnakes, T. 50.

---

[1]) Ich citire der Kürze wegen nur die Nummern der Tafeln: 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 42, 45, 47, 49, 53, 55, 56, 61, 63, 65, 70.

4 bei Strozzi; nämlich zwei Steine: Leierspielerin des Allion, T. 7; sog. Augustus des Dioskurides, T. 26; zwei Abdrücke nicht weiter bekannter Steine: Satyr des Axeochos, T. 20; Satyrkopf von Philemon, T. 52.

2 bei Ottoboni: Amor und Meleager von Sostratos, T. 66 und 67.

1 bei Sevin: Hercules des Anteros, T. 9.

1 bei Morpeth: Quadriga des Aulos, T. 16.

1 bei van der Marck: Biga des Leukios, T. 41.

1 bei Tiepolo: Hercules des Skylax; endlich

2 in Stosch's eigenem Besitze: Kuh des Apollonides T. 11; Diana des Heios, T. 36, diese ein Glasfluss nach einem nicht in Stosch's Besitze befindlichen Steine.

Unter diesen Steinen sind immerhin einige, die sich bei genauerer Untersuchung vielleicht noch vom Verdacht der Unechtheit reinigen lassen, z. B. der Theseus des Philemon, der Reiter des Aulos, der Hercules des Anteros, die Biga des Leukios. Wodurch lässt sich aber weiter begründen, dass auch nur eine grössere Zahl erst durch Stosch's Vermittelung in die verschiedenen Sammlungen gekommen sei? Sollte dies Stosch überall verschwiegen haben? Wenn er aber in gewinnsüchtiger Absicht seinen vorgeblichen Fälschungen durch die Publication in seinem Werke hätte Credit verschaffen wollen, warum ist gerade von den verdächtigen nur ein einziger Stein, die Kuh des Apollonides, in seinem Besitz, der im Text keineswegs übermässig gelobt wird? Endlich dürfen wir nicht vergessen, in welcher Zeit Stosch lebte: wer den Amor des Alessandro Cesati (T. 6), den angeblichen Alexander des Pyrgoteles (T. 55) unbedenklich als echt in sein Werk aufnahm, dem brauchten alle die als verdächtig angeführten Steine um so weniger Anstoss zu erregen. Wenn bis auf Köhler niemand zweifelte, dürfen wir dann Stosch einen Vorwurf machen, dass er es nicht that? Ist er darum, weil er diese Steine zuerst erwähnt, auch für ihr Dasein verantwortlich? Auch darüber, dass in späteren Jahren noch so mancher Stein mit Künstlerinschrift durch seine Hände ging, dürfen wir uns keineswegs wundern. Es ist sogar natürlich, dass gerade ihm als Liebhaber und Sammler und als demjenigen, der umfassender als jemand vor ihm den Künstlerinschriften ihre Bedeutung vindicirt hatte, solche Gemmen vorzugsweise zum Verkauf angetragen wurden. Der Verdacht, dass Stosch nicht aus Unkenntniss gefehlt, dass er nicht der Betrogene, sondern der Betrüger gewesen, schwindet daher auf ein so geringes Maass zusammen, dass wir, ohne dass uns das Zeugniss eines seiner Zeitgenossen den geringsten Anhaltspunkt für denselben gewährte, nicht berechtigt erscheinen, ihn auch nur auszusprechen. Vielmehr gebührt Stosch durchaus das Lob, welches ihm Köhler (S. 2) trotz seiner Verdächtigungen nicht vorzuenthalten vermag: „Obgleich Stosch in seinem Buche manche Aufschriften von Gemmen als Namen der Künstler bekannt machte, die etwas ganz anderes bedeuten; obgleich unter seinen siebenzig Steinen sehr viele sind, die theils offenbar neue Arbeiten, theils nur zu verdächtig oder zweifelhaft sind: so gebührt ihm doch bei allen grossen Gebrechen das Lob, mit etwas mehr Urtheil und Auswahl das ihm aufnehmbar scheinende gesammelt zu haben, als ohne Ausnahme alle, die nach ihm, um ihn zu vervollständigen, Verzeichnisse der Werke alter Steinschneider mit ihren Namen zusammentrugen. Denn diese

nahmen bald mit wenig, bald mit gar keiner Beurtheilung alles auf, was sich ihnen darbot, und zum Theil manches, was Stosch für der Erwähnung unwerth gehalten hatte."

Es erscheint daher auch nicht nöthig, den weiteren Verlauf dieser Studien im Einzelnen zu verfolgen. Mit der Liebhaberei für Künstlerinschriften wuchs auch die Fälschung; und die meisten der bedeutenden Steinschneider des vorigen Jahrhunderts, wie ausser dem schon erwähnten Flavio Sirleti z. B. Natter, Pichler, haben ihren Ruf dadurch befleckt, dass sie antike Werke nicht etwa bloss copirten, sondern sie nachahmten und mit gefälschten Inschriften versahen. Auf der andern Seite versäumten die Gelehrten, wie Gori, Vettori nicht, theils diese Fälschungen als echt anzuerkennen, theils das Verzeichniss der Steinschneider durch Aufnahme von Steinen zu vergrössern, welche eine ganz andere Bedeutung hatten. Selbst die grössten unter den Archäologen, Winckelmann und Visconti und der in so mancher Beziehung verdiente Millin erheben sich in dieser Beziehung kaum über den allgemeinen Standpunkt, indem sie offenbar das Studium der Gemmen und namentlich ihrer Inschriften nur als Nebensache betrachteten. Unter solchen Umständen verdient Bracci's Werk über die alten Steinschneider eine ähnliche Anerkennung, wie das Stoschische, indem es auf Grund des letztern und mit Hinzufügung des später bekannt gewordenen Materials ein verhältnissmässig nicht zu umfangreiches Verzeichniss aufstellte. Ein ehrenwerthes Streben nach Kritik offenbart sich theils im Anhange, in dem eine Reihe verdächtiger, falscher und nicht auf Künstler bezüglicher Inschriften zusammengestellt ist, theils darin, dass er manches, einmal für sein Werk vorbereitete Bild zwar aufnahm, aber die ihm während der Arbeit entstandenen Zweifel mitzutheilen nicht unterliess. 464

Unser Jahrhundert zeigt uns zunächst, wie Köhler und Stephani bemerken, eher einen Rückschritt als einen Fortschritt. Allerdings waren bei den Liebhabern die Gemmen mit Künstlerinschriften wegen der offenkundig gewordenen Fälschungen in Misscredit gerathen. Unter den Gelehrten dagegen herrschte, wie früher, theils das Streben, alle nur möglichen Namen in das Künstlerverzeichniss aufzunehmen, wie bei Raoul-Rochette, theils vollständige Kritiklosigkeit, wie bei Clarac, dessen Katalog leider auch die Grundlage für den die Steinschneider betreffenden Abschnitt des Corpus inscr. gr. abgegeben hat.

Wenn wir uns an die alte Erfahrung halten, dass ein Extrem leicht das entgegengesetzte Extrem hervorruft, so wird es uns psychologisch erklärlich scheinen, dass die Reaction, welche dieser Kritiklosigkeit in Köhler's Untersuchungen entgegentritt, nun auch ihrerseits das rechte Maass überschritt. Ich will dabei von dem Ton der Gehässigkeit und Gereiztheit gegen verdiente Gelehrte ganz absehen; aber auch in sachlicher Beziehung bilden Zweifel und Misstrauen so sehr den Grundton, dass Köhler's Schrift durchaus nur den Werth eines Anklageaktes, nicht eines unparteiischen Urtheilsspruches haben kann. Betrachten wir sie von diesem Standpunkte aus, so müssen wir allerdings zugestehen, dass die Anklage mit Energie und Sachkenntniss durchgeführt ist: es gebührt Köhler auf jeden Fall das Verdienst, den grössten Theil der in dieser Einleitung entwickelten Principien zuerst aufgestellt oder in umfassender Weise in Anwendung gebracht zu haben. Aber schon das Schlussresultat, dass unter allen Künstlerinschriften auf Gemmen nur fünf echt sein sollen, muss Misstrauen 465

dagegen erwecken, ob in der Anwendung überall das richtige Maass innegehalten worden ist, ein Mistrauen, dem sich selbst Köhler's Herausgeber, Stephani, nicht ganz hat entziehen können; obwohl er sich sonst fast durchgängig als dessen Verehrer und Bewunderer zu erkennen giebt.

Die Aufgabe, welche zunächst zu lösen war, kann hiernach nicht zweifelhaft sein. Es kann sich nicht darum handeln, schon jetzt aus unsicheren Elementen eine Geschichte der Steinschneider zu entwerfen, sondern nur, uns dieser Elemente selbst zu versichern. Das gesammte, von verschiedenen Seiten beigebrachte Material war nach den oben entwickelten Grundsätzen einer erneuten und umfassenden Prüfung zu unterwerfen. Aber selbst diese Aufgabe liess sich für den Augenblick nicht einmal in ihrem vollen Umfange lösen. Manche Frage ist nur durch eine Prüfung der an den verschiedensten Orten zerstreuten Originale zu entscheiden; manche andere nur durch specielle Kenntniss der Technik, des Materials u. s. w., von denen ich offen bekenne, dass ich sie nicht besitze. Wenn daher keine vollständig abschliessende Untersuchung möglich war, so musste mein Augenmerk hauptsächlich auf zwei Punkte gerichtet sein: nämlich innerhalb gewisser Grenzen eine feste Grundlage zu gewinnen und ferner das gesammte Material in der Weise übersichtlich zu ordnen, dass dadurch ein Einblick in den Stand der einzelnen Fragen möglichst erleichert und die Aufmerksamkeit anderer Forscher auf die Punkte gelenkt werde, welche erneuter Prüfung besonders bedürftig sind. Zu diesem Zwecke erschien es angemessen (abgesehen von den wenigen schriftlichen Nachrichten des Alterthums über Steinschneider), die durch Inschriften bekannten Namen in drei Abtheilungen zu sondern, und zwar in der ersten diejenigen zu behandeln, welche uns durch eine echte Inschrift überliefert und mit Sicherheit auf einen Künstler zu beziehen sind. Den Gegensatz hierzu bilden die Namen, welche nur auf Fälschungen beruhen, oder, wenn echt, doch auf keinen Fall einen Künstler bezeichnen können. In die Mitte zwischen diesen beiden Klassen endlich stellen sich diejenigen, deren Echtheit oder Unechtheit noch nicht hinlänglich bewiesen, oder deren Bedeutung als Künstlerinschrift noch zweifelhaft ist. Da die Entscheidung über echt und falsch möglichst streng nach dem objectiven Thatbestand, nicht nach subjectivem Ermessen zu fällen war, so musste natürlich die mittlere Kategorie des Zweifelhaften zu einem verhältnissmässig grossen Umfange anwachsen, der sich jedoch bald wieder vermindern wird, sobald nur diejenigen, denen die Hülfsmittel zu Gebote stehen, auf diese Abtheilung ihr Augenmerk richten wollen. Häufig wird der Anblick eines Abdruckes oder selbst einer Abbildung, die mir nicht zu Gebote standen, zu einer Entscheidung genügen. In anderen Fällen handelt es sich um die Prüfung eines einzelnen Steines im Original. Nach Beseitigung dieser durch einfache Beobachtung zu erledigenden Fälle wird nur eine geringe Anzahl von Fragen übrig bleiben (wie z. B. über die Bedeutung der römischen Vornamen), welche eine principielle Entscheidung erfordern, aber nach Abschluss der Detailuntersuchungen wahrscheinlich auch ohne Schwierigkeit erhalten werden. Erst dann wird sich der Versuch, aus dem so gesichteten Material einigen Nutzen für die Geschichte der Steinschneidekunst zu ziehen, mit Aussicht auf günstigen Erfolg unternehmen lassen.

Die durch schriftliche Nachrichten des Alterthums bekannten Steinschneider.

467

Ueber den Erfinder der Kunst, Gemmen zu schneiden, schweigt selbst die in ähnlichen Beziehungen sonst so geschäftige Sage der Hellenen. Dass sie schon in alter Zeit an einem der Hauptsitze altgriechischer Kunstthätigkeit ausgeübt wurde, lehren einige vereinzelte Nachrichten. Mnesarchos, der Vater des Philosophen Pythagoras, war ein Gemmenschneider, der seine Kunst noch mehr des Ruhmes als des Gewinnes wegen geübt haben soll; und da Pythagoras seine Heimath Samos bald nach dem Tode seines Vaters und im Beginne der Tyrannis des Polykrates heimlich verliess, so fällt die Thätigkeit des Mnesarchos ziemlich mit der Blüthe der samischen Erzbildner-Schule (Ol. 50—60) zusammen: Diog. Laërt. VIII, I; Appul. Flor. II, p. 421 ed. Vulc. Theodoros, der Hauptvertreter derselben, scheint sogar neben manchen anderen Kunstfertigkeiten auch die des Steinschneidens besessen zu haben, sofern nämlich der Ring des Polykrates sein Werk und der Stein, der ihn zierte, mit einem Bilde versehen war. Diese vielfach erörterte Frage ist zuletzt von Urlichs in dem Aufsatze über die älteste samische Künstlerschule (Rhein. Mus. N. F. X, S. 24) behandelt worden, und es scheint mir am angemessensten, seine Worte hier vollständig mitzutheilen:

„Dass die echtere Tradition den Ring für ein geschnittenes Siegel hielt, scheint mir auch trotz der Einwendungen Lessings ausgemacht zu sein. Plinius freilich giebt an zwei Stellen an, der Stein des Polykrates sei ein Sardonyx, und zwar ein ungeschnittener, gewesen. XXXVII, 4: Sardonychem eam gemmam fuisse constat ostenduntque Romae, si credimus, in Concordiae delubro cornu aureo Augustae[1]) dono inclusam et novissimum prope locum tot praelatis obtinentem; ib. 8: Polycratis gemma quae demonstratur intacta illibataque est. Es gab also in Rom einen aus Samos herrührenden Sardonyx von besonderer Grösse und Schönheit, welchen die Römer für den Stein des Polykrates hielten. Dieser war weder geschnitten noch gefasst, zeigte also auch von der goldenen Einfassung des Theodoros, die Herodot III, 41 erwähnt, keine Spur. Denn die erste Stelle des Plinius erklärt Lessing sehr wahrscheinlich von einem Füllhorne der Concordia, woran dieser Edelstein mit anderen zusammen als Verzierung angebracht war. Strabo scheint ihn nicht gekannt zu haben, was uns nicht Wunder nehmen darf, da er erst im J. 10 n. Chr., also nach dem Aufenthalte des Geographen in der Hauptstadt, in den Tempel gebracht wurde. Nun berichtet aber Strabo XIV, p. 638, der Stein sei kostbar und geschnitten gewesen; einen smaragdenen Siegelring nennt ihn Herodot, der auch I, 195, wo er die σφρηγῖδας der Babylonier erwähnt, das Wort in seiner eigentlichen Bedeutung gebraucht, eben so Paus. VIII, 14, 8 und Tzetzes Chil. VII, 127. Ja Clemens

468

[1]) „So ist gewiss mit cod. Bamb. zu lesen, nicht Augusti, wie Sillig schreibt. Denn Augusta ohne Zusatz heisst Livia auch XII, 94 und XV z. E. Sie war es aber, welche den von Tiberius erbauten Tempel einweihte (Ovid. fast. VI, 637), folglich wird sie ihn auch durch jenes Geschenk verherrlicht haben."

Alex. Protr. III, p. 247 Sylb. meldet, Polykrates, der Dichterfreund, habe sich einer Leier zum Siegeln bedient. Da nun schon vor Theodoros, Mnesarchos in Samos ein δακτυλιογλύφος gewesen sein soll (Hermippos bei Diog. Laërt. VIII, 1, 1) und die Samier die zahllosen geschnittenen Steine der Aegypter kennen mussten, so sehe ich keinen Grund, an der Möglichkeit, dass Theodoros jenen Siegelring nicht allein gefasst, sondern auch geschnitten habe, zu zweifeln. Aber in Smaragd wurde ja nicht geschnitten? ja den echten Smaragd kannten die Alten gar nicht? Vgl. Veltheim Aufs. Bd. II, S. 46; Classical Journal I, p. 65; II, p. 325. Aber in Samos konnte man ausser dem cyprischen den Smaragd-Praser leicht aus Aegypten, ja vielleicht von Amasis selbst beziehen; und wenn Plinius § 64 berichtet, dass man ihn wegen seiner wohlthätigen Farbe nicht geschnitten habe, so gilt dies nur von seiner Zeit; denn § 8 erwähnt er selbst geschnittene Smaragde aus der Zeit des Ismenias und Alexandros. Es muss zugegeben werden, dass Plinius keinen älteren geschnittenen Smaragd kannte, als den des Ismenias. Da er aber nicht weiss, dass Polykrates einen Smaragd besass, was Herodot ausdrücklich bezeugt, so haben wir nur die Wahl: entweder irren alle Uebrigen, Herodot eingeschlossen, oder die Römer liessen sich durch einen Sardonyx 469 täuschen, den man für den Stein des Polykrates ausgab. Dass dies Letztere der Fall war, unterliegt keinem Zweifel. Eine andere Frage ist freilich, wie viel überhaupt von der ganzen Erzählung zu halten sei. Ich glaube, nicht viel. Die wunderbaren Schicksale des Ringes sind ein Märchen, wie der Zauberring des Gyges, und wenn es sich auch wohl denken lässt, dass der kostbare Ring selbst sich unter den Schätzen des Polykrates befand, so hat ihn doch niemand von unseren Gewährsmännern gesehen. Sicher bleibt also nur, dass man zwei Generationen nach dem Tode des Herrschers dem Theodoros die Verfertigung desselben zutraute. . . .“

Der dritte Name führt uns sofort in die Zeit Alexanders des Grossen herab. Wie Lysipp und Apelles in ihrer Kunst (vgl. Th. I, S. 254; II, S. 141), so soll Pyrgoteles in der seinigen das Vorrecht genossen haben, allein das Bildniss des Alexander darzustellen: Plin. 125; Appul. Florid. I, p. 410 ed. Vulcan., oder, wenn wir uns an eine nähere Bestimmung in einer zweiten Stelle des Plinius: 37, 8 halten, allein dieses Bild in Smaragd zu schneiden (in hac gemma nach der Bamberger Handschrift). Aber obwohl er nach Plinius „unzweifelhaft der berühmteste in seiner Kunst“ war, so sind doch hiermit unsere Nachrichten über ihn bereits erschöpft.

„Nach ihm waren Apollonides und Cronius berühmt und der das Portrait des Augustus so ähnlich bildete, mit dem auch nachher die Fürsten siegeln, Dioskurides“: Plin. 37, 8. Die beiden ersten sind sonst nicht weiter bekannt. In Betreff des Dioskurides bestätigt Sueton (Octav. c. 50) die Angabe des Plinius. Ausserdem aber haben sich nicht nur von ihm einige Werke erhalten, sondern wir lernen noch zwei seiner Söhne, Eutyches und Herophilos, durch die Inschriften zweier Gemmen kennen, von denen die eine als Vaterstadt des Sohnes, und daher auch wohl des Vaters, Aegeae in Cilicien nennt (s. u.).

Endlich lernen wir aus einem Epigramme der Anthologie (Anall. II, p. 242, n. 6) Tryphon kennen, der in einen indischen Beryll ein Bild der Galene geschnitten hatte:

'Ινδὴν βηρυλλόν με Τρύφων ἀνέπεισε Γαλήνην
εἶναι, καὶ μαλακαῖς χερσὶν ἀνῆκε κόμας.
ἠνίδε καὶ χείλη νοτερὴν πλείοντα θάλασσαν, 470
καὶ μαστούς, τοῖσιν θέλγω ἀνημενίην.
ἢν δ' ἐμοὶ ἡ φθονερὴ νεύσῃ λίθος, ὡς ἐν ἑτοίμῳ
ὥρμημαι, γνώσῃ καὶ τάχα νηχομένην.

Das Epigramm wird dem Adaeos beigelegt. Da es aber keineswegs ausgemacht ist, ob dieser Adaeos der Zeitgenosse des Polemon ist und nicht vielmehr einer viel späteren Zeit angehört, sowie ferner, ob der Dichter das Werk eines ihm gleichzeitigen oder eines früheren Künstlers beschreibt, so bleibt die Zeit dieses letzteren völlig ungewiss.

Zweifelhaft ist es, ob Satyreios für einen Steinschneider zu halten ist, als dessen Werk in einem Epigramm des Diodoros ein Bild der Arsinoë auf Krystall angeführt wird (Anthol. Pal. II, p. 281, n. 776):

Ζεύξιδος ἡ χροίη τε καὶ ἡ Χάρις, ἐν δέ με μικρῇ
κρυστάλλῳ, τὸ καλὸν δαίδαλον 'Αρσινοῆ
γράψας τοῦτ' ἔπορεν Σατυρήϊος· εἰμὶ δ' ἀνάσσης
εἰκὼν καὶ μεγάλης λείπομαι οὐδ' ὀλίγον.

Wenn allerdings schwer einzusehen ist, was die *χροίη* des Zeuxis bei Besprechung eines geschnittenen Steins bedeuten soll, so ist doch ein gemaltes Portrait auf einem kleinen Krystall nicht minder auffällig; und durch die Veränderung von *γράψας* in *γλύψας* würde wenigstens diese letztere Schwierigkeit sich heben lassen.

Wirkliche und angebliche Steinschneider in Gemmeninschriften.

I. Namen, welche durch echte Inschriften überliefert und mit Sicherheit auf einen Steinschneider zu beziehen sind.

Agathopus.

Aus Andreini's Besitz kam später in die florentiner Gallerie ein Aquamarin mit dem Kopfe eines Römers und hinter demselben der Inschrift: *ΑΓΑΘΟΠΟΥϹ ЄΠΟΙЄΙ*: de la Chausse Mus. Rom. I, t. 21 (ohne Namen); Maffei Gemm. ant. I, t. 6; Stosch t. 5; Gori Inscr. etr. I, t. 1, 3; Mus. flor. II, t. 1, 2; Bracci I, t. 7; Winck. Descr. IV, 189; Cades V, A, 190; C. I. 7133. Ueber die Benennung der 471 dargestellten Person herrscht keine Uebereinstimmung. Sextus Pompeius kann es nicht sein, sofern der Kopf auf dem Steine mit der Inschrift *ΑΓΑΘΑΝΓЄΛΟΥ* von Tölken richtig so benannt ist. Besser stimmt er mit den bekannten Bildnissen des Cn. Pompeius. Noch andere haben an M. Brutus gedacht (R. Rochette Lettre p. 106); aber auf Münzen und in der capitolinischen Büste erscheint derselbe weit magerer. Hinsichtlich der Echtheit haben wir es sogleich bei diesem ersten Beispiele mit den Verdächtigungen Köhler's zu thun (S. 176): „Dieser Aquamarin ist nicht übel in Hinsicht der meergrünen Farbe, aber nicht rein; denn im Innern ist er voller Risse. Die Ausführung ist zwar sorgfältig und fleissig; ihr ist aber eine solche Härte und Trockenheit eigen, wovon auch das Haar nicht frei ist, dass das Werk, welches einem Künstler neuer Zeit zur

Ehre gereichen würde, keinem vorzüglichen Meister des Alterthums beigelegt werden darf; ein solcher würde seine Mühe nicht an einem so fehlerhaften Stein verschwendet (warum aber ein neuerer?) und eben so wenig seinen Namen ihm beigefügt haben." Das Bild rechtfertigt Stephani (Angebl. Steinschn. S. 243): „Im Schnitt des Bildes ist neben einer gewissen von Köhler bemerkten Trockenheit doch auch ein nicht unbedeutender Grad von Sicherheit und Zuversicht zu erkennen und es mag daher wohl antik sein." Dagegen erklärt er die Inschrift für entschieden modern: „Die Buchstaben sind übertrieben klein; ihre Linien, wenn sie auch ohne Kugeln sind, gehören zu den am seichtesten eingeritzten, die überhaupt in gefälschten Gemmen-Inschriften vorkommen, so dass sie zum Theil kaum zu erkennen sind; endlich finden wir bei der ersten Publication des Steines kein Wort von seiner Inschrift erwähnt. . . ." Zur Fälschung soll ein Stoschischer Schwefel mit einem Elephantenkopf bei Raspe 12947 Anlass gegeben haben. Denn der in grossen, kräftigen Buchstaben abgefasste und rings um das Bild laufende Name *ΑΓΑΘΟΓ || ΟΥΟ* sei unzweifelhaft echt, wenn er auch freilich keinen Steinschneider bezeichne. Freilich muss Stephani selbst darauf hinweisen, dass es unsicher sei, ob jener Elephantenkopf zu Maffei's Zeit, der die Inschrift, wenn auch incorrect, giebt, schon bekannt war, sowie 472 ferner, dass in der Zeit des de la Chausse zuweilen Abbildungen von Gemmen, welche Inschriften haben, ohne dieselben erscheinen. Am meisten täuscht sich jedoch Stephani über die Beschaffenheit der Inschrift selbst. Die Buchstaben sind keineswegs übertrieben klein, sondern auch mit blossem Auge vollkommen lesbar, und die Linien, durch Kugeln begrenzt, keineswegs seicht eingeritzt; Stephani hat sich also zu seinem Verdammungsurtheil offenbar durch einen mangelhaften Abdruck verleiten lassen. Im Uebrigen ist die Inschrift keineswegs ängstlich, sondern eher mit einer gewissen Sorglosigkeit geschnitten.

Ein Stoschischer Schwefel mit dem Kopf des Laokoon bei Raspe 9483 und Cades III, E, 302 ist schon durch die Orthographie des Namens *ΑΓΑΘΩΓ* verdächtig und wird es noch mehr durch den modernen Charakter der Arbeit. — Modern ist nach Tölken (Sendschreiben S. 14) auch ein Onyx-Camee in Berlin, darstellend Herakles neben der Hindin mit der vertieft geschnittenen Inschrift *ΑΓΑΘΟΓΟΥC. ΕΠ.* — Die in grossen Buchstaben geschnittene lateinische Inschrift *AGATHOPI* über zwei verschlungnen Händen auf einem Carneol bei Winck. Descr. V, 221; Raspe 8120 kann natürlich nicht auf den Künstler des ersten Steins bezogen werden.

Apollonios.

Das Werk des Apollonios ist eines der wenigen, welche bei Köhler volle Anerkennung finden. Er sagt darüber S. 210: „Zu den ausgezeichnetsten tief geschnittenen Gemmen ist mit Recht immer gerechnet worden ein Amethyst vormals in der Farnesischen, jetzt Königlichen Sammlung zu Neapel, auf dem Artemis von Felsen umgeben, im hoch gegürteten Jagdkleide, den Köcher und Bogen auf dem Rücken, stehend und ausruhend vorgestellt ist, indem sie sich mit den Händen, von denen die Linke eine gesenkte Fackel hält, auf einen Pfeiler stützt. Der längs der Fackel laufende Name des Steinschneiders Apollonios, *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ*, ist sauber und auf keine Weise ängstlich geschnitten. An den Enden der Buchstaben befinden sich keine kleinen Kugeln. . . . Die

Stellung und die Verhältnisse der Göttin sowohl, als die Zeichnung und Ausführung der einzelnen Theile, der treffliche jungfräuliche Kopf, Arme, Füsse und ihr zweimal gegürtetes Gewand ...... sind Beweise, dass diese Gemme das Werk eines der vollkommensten Künstler des Alterthums ist.“ Recht augenfällig wird diese Vortrefflichkeit, wenn man in den Stoschischen Gemmenabdrücken (Winckelm. Descr. II, 294) mit dem Original die Copie des Lorenzo Masini (295) vergleicht. Köhler vermuthet, dass Apollonios eine berühmte Bildsäule nachgebildet habe, und erinnert namentlich an eine Artemis des Praxiteles zu Antikyra, welche ausserhalb der Stadt in ihrem Tempel auf einem hohen Felsen aufgestellt war. Sie war überlebensgross, trug den Köcher auf der Schulter, hielt in der Rechten eine Fackel, und ihr zur Linken befand sich ein Hund: Paus. X, 37, 1. Einen directen Zusammenhang zwischen den beiden Werken werden wir allerdings nicht sofort annehmen dürfen; als eine Analogie hat aber diese Zusammenstellung viel Ansprechendes. — Zuerst ist nach Köhler diese Gemme in Demontjosieu's im Jahre 1585 zu Rom gedruckten Reisebemerkungen (Gallus Romae hospes, auch bei Gronov thes. ant. graec. IX, p. 791) erwähnt worden, wo der Name irrthümlich Apollonides gelesen und deshalb auf den von Plinius erwähnten Steinschneider bezogen wurde. Damals in Orazio Tigrini's Besitz erwarb sie später Fulvius Ursinus: Spon Misc. erud. ant. p. 122. Abbildungen und Abdrücke finden sich bei Stosch t. 12; Bracci I, t. 26; Natter Méthode t. 31; Lippert I, 210; Raspe 2144; Cades I, F, 19. 473

Aspasios.

Zu den berühmtesten Steinen gehört die Minerva des Aspasios. Das Haupt der Göttin ist mit einem Helme bedeckt, der über der Stirn mit den Vordertheilen von Rossen geschmückt ist; ein Greif ziert die Seitenfläche und der hohe Helmbusch wird von einer Sphinx getragen. Die langen Locken der Göttin fallen unter dem Helm hervor auf die Aegis, mit der die Brust bedeckt ist. Hinter dem Halse steht in sehr kleinen Buchstaben die Inschrift *ACΠACIOY*. Der Stein, ein rother Jaspis, befand sich nachweisbar zuerst im Besitz des Fürsten Rondanini, dann des Cardinals Ottoboni, von wo er endlich in das wiener Museum gelangte: Canini Iconogr. pl. XCIII; [Bellori: Illust. philos. etc. imag. III, t. 73, p. 2], Gronov thes. ant. gr. II, t. 85; Stosch t. 13; Bracci I, t. 29; Winck. Descr. II, 190; Lippert I, 119; Raspe 1536; Cades I, H, 21; Eckhel Choix de p. gr. pl. 18; C. I. 7164. In der Verdächtigung der Inschrift selbst dieses Steines (den Kopf lässt er für alt gelten) leistet Köhler S. 195 fast Unglaubliches: „Einige Schwierigkeiten begegnen uns bei Betrachtung der Aufschrift, welche aus sehr zart und fein geschnittenen Buchstaben besteht, die kleiner und schöner sind, als man sie auf irgend einem alten und neuen Kunstwerke dieser Art findet.... Dass man um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts (Canini's Publication erschien 1669) den so zierlich gegrabenen Namen dem Felde beigefügt habe, ist unwahrscheinlich, auch lässt sich kein muthmasslicher Grund angeben, warum man gerade diesen Namen gewählt habe. Daraus dass La Chausse nicht von einem Jaspis, sondern von einem Camee spricht, und daraus, dass Menage (hist. mulier. philos.) und Gronov die so deutlich gegrabene Aufschrift auf ihrem Steine *ACΠACOY* lesen, entsteht die Vermuthung, der rothe Jaspis in der kaiserlichen Sammlung zu Wien sei nicht 474

derselbe, dessen Aufschrift der Künstler Canini ΑΣΠΑΣΙΟΥ statt ΑΣΠΑΣΟΥ gelesen, um wie er glaubte, in dem Brustbilde das Bildniss der Aspasia zu erhalten. Obgleich bei diesen Vermuthungen nicht bestimmt werden kann, was man auf anderen Steinen durch das Wort ΑΣΠΑΣΟΥ habe anzeigen wollen, so bleibt doch als unumstösslich begründet, dass eine so schön und sauber mit so sehr kleinen Buchstaben geschnittene Aufschrift, wie die des wiener Jaspis, unmöglich aus dem siebzehnten Jahrhunderte herstammen kann, wo man noch so wenig in der Kunst falsche Namen zu graben geübt war; es konnte eine so vollkommene Schrift einzig und allein nur in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Italien geliefert werden, als so viele geschickte und so viel im Graben alter Künstlernamen geübte Künstler aus Verfälschung dieser Art so manchen Gewinn zogen." Canini publicirte den Stein 1669 als im Rondanini'schen Besitz befindlich und giebt die Inschrift: ΑΣΠΑΣΟΥ. Menage und Gronov berufen sich auf Canini, und dass sie das Original gesehen, steht keineswegs fest; vielmehr muss, da sie es nicht ausdrücklich bemerken, gerade auf das Gegentheil geschlossen werden. Ihre Lesart der Inschrift hat also keine Auctorität; aber selbst, wenn sie den Stein gesehen hätten, müsste immer die Möglichkeit einer falschen Lesung zugegeben werden. Geradezu falsch aber ist 475 Köhler's Angabe, dass La Chausse nicht von einem Jaspis, sondern von einem Camee spreche. La Chausse publicirt (Mus. Rom. I, p. 5) einen Camee im Besitz eines Engländers Harpeur: einen dem Rondanini'schen ähnlichen Pallaskopf, aber ohne Inschrift, und gedenkt nur dabei so wie an einer andern Stelle (II, p. 39) des von Canini publicirten Rondanini'schen. Stosch, welcher diesen als identisch mit dem Ottoboni'schen bezeichnet (und sein Zeugniss ist gewiss unverdächtig, da es wahrscheinlich auf der Auctorität des damaligen Besitzers beruht), las aber auf diesem, dem rothem Jaspis, richtig ΑΣΠΑΣΙΟΥ. Dass dieser Stein sodann in die wiener Sammlung überging, bezeugt Winckelmann; und dieses Zeugniss ist um so wichtiger, als es Eckhel erst in Folge desselben gelungen zu sein scheint, den Stein dort wieder aufzufinden. Eckhel berichtigt danach Bracci's Irrthum, welcher als Besitzer einen Herrn de France nennt, in dessen Sammlung sich aber nur ein Carneol mit einer ähnlichen Darstellung fand. Für die Identität des wiener mit dem Ottoboni'schen Steine macht er sodann die Uebereinstimmung der Steinart, der Grösse, der Darstellung, so wie der Beschädigung an dem oberen Theile des Helmbusches geltend. Die Geschichte des Steines lässt sich also mit voller Sicherheit bis zum Jahre 1669 verfolgen; und da nach Köhler's eigenem Zeugniss in dieser Zeit eine so schöne und saubere Inschrift nicht geschnitten sein kann, so muss sie aus dem Alterthum herrühren. Demnach ist also die Echtheit des wiener Steins und seiner Inschrift gegen jeden Zweifel sicher gestellt.

Weniger bestimmt lässt sich wegen des Mangels historischer Zeugnisse über eine Wiederholung des Kopfes und der Inschrift auf einem Carneol urtheilen, der vor dreissig Jahren von Drovetti aus Aegypten gebracht wurde und in die Hände Baseggio's gelangte. Die Echtheit desselben ward von Capranesi angefochten, von Braun hauptsächlich auf die Auctorität der Steinschneider Calandrelli, Garelli und Girometti hin vertheidigt: Bull. 1844, p. 88; 1845, p. 108 sqq., und suppl. ad n. X; [Capranesi, la gemma d'Aspasio 1845; appendice

1856]. So weit meine Erinnerung reicht, stand allerdings der Drovetti'sche Stein dem wiener weit nach, eben so sehr aber auch über der zugleich dem Institut vorgelegten Calandrelli'schen Copie. Um sich zu vergewissern, ob wir [476] es nicht mit einem vorzüglichen Werke eines Künstlers des vorigen Jahrhunderts zu thun haben, würde es also zunächst wünschenswerth sein, namentlich die bekannten Copien von Natter zu vergleichen (de Jonge Notice p. 174, 4; Lippert I, 118, 120; Raspe 1537 sqq.). Sollte aber auch dieser Vergleich für das Alterthum sprechen, so würden wir doch schwerlich an eine Wiederholung von der Hand des Aspasios, sondern nur an eine antike Copie denken dürfen.

Nächst der wiener Gemme erscheint unter den Steinen mit dem Namen des Aspasios noch am meisten beglaubigt das Bruchstück eines rothen Jaspis in der florentiner Sammlung, auf dem ein Stück einer männlichen mit einem Gewande bedeckten Brust nebst dem untern Theile eines starken Bartes gebildet ist; darunter liest man *ACΠACIOY*. Die gewöhnliche Bezeichnung der Darstellung als eines Zeus erscheint wegen des Gewandes wenig gerechtfertigt; vielmehr scheint das Bruchstück einem Serapis anzugehören: Stosch t. 14; Gori Mus. flor. II, 3, 1; Bracci I, 28; Raspe 848, pl. 18. Köhler S. 180 will allerdings wegen der nach ihm offenbar nicht zufälligen Uebereinstimmung der Steinart, so wie wegen der Verschiedenheit des *A* auf den beiden Steinen an der Echtheit, namentlich der Inschrift zweifeln; und an sich ist die Möglichkeit eines Betruges wohl zuzugeben. Da nun die Inschrift der wiener Gemme vor Stosch *ACΠACOY* gelesen wurde, so wäre zunächst zu erforschen, ob das Bruchstück bereits vor Stosch's Zeit in der florentiner Sammlung vorhanden gewesen ist, indem, sofern dies der Fall war, die Richtigkeit der Inschrift ein Zeugniss für ihre Echtheit sein würde. Ueber ihre Stellung vgl. oben S. 308.

Eine Agrippina als Ceres ebenfalls auf einem rothen Jaspis mit der Inschrift *ACΠACIOY*, früher in der durch falsche Namen berüchtigten Sammlung Medina in Livorno, dann im Besitz des Herzogs von Marlborough, ward schon von Bracci I, 147, n. 5 für eine Arbeit des Flavio Sirleti erklärt; vgl. Eckhel Choix p. 44, n. 5, der auch eine Opferscene mit der Inschrift *ACACIOY* auf einem Carneol des Fürsten Gallitzin für modern erklärt. Mit jener Agrippina ist die auf einem Beryll Lord Besborough's bei Worlidge (Gems 84) vielleicht identisch. — Verdächtig durch die Incorrectheit der Inschrift *ACΠACEIOY* ist [477] ein anderes Werk, wiederum ein rother Jaspis, der mit Hamilton's Sammlung in das Museum Worsleianum überging: eine vorwärts gewandte Herme des mit Epheu bekränzten bärtigen Dionysos, auf dessen Brust die Inschrift steht: Visconti PCl. VI, p. 12; Op. var. I, p. 194. Die Inschrift wird deshalb auch von Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 271) und Köhler S. 181 für falsch erklärt. — In derselben Sammlung (t. 29, 6) befindet sich ein Onyx, darstellend den Kopf einer Stadtgöttin mit der Mauerkrone und der Inschrift *AIΠACIOY*. Obgleich sich dieselbe mit R. Rochette (Lettre p. 122) leicht in *ACΠACIOY* emendiren lässt, so ist doch dadurch für ihre Echtheit keinerlei Gewähr gegeben. — Eine stehende Juno mit dem Pfau zu ihren Füssen, die ebenfalls den Namen des Aspasios trägt und von R. Rochette für antik gehalten wird, ist nach Cades („47,682" nach Stephani bei Köhler S. 344) ein Werk Cerbara's. — Nicht be-

glaubigt als antik ist das Bild des Junius Brutus mit der Inschrift *ΑCΠΑCΙΟΥ* auf einem Stoschischen Schwefel bei Raspe 10,652.

Athenion.

Sein Werk ist der berühmte Onyxcamee der früher farnesischen, jetzt neapolitanischen Sammlung: Zeus auf seinem Viergespanne, welcher den Blitz gegen die schlangenfüssigen Giganten schwingt, deren einer schon getödtet, ein anderer fast besiegt unter den Pferden sichtbar ist. Der Name *ΑΘΗΝΙΩΝ* findet sich unten an der Seite in erhabenen Buchstaben: Winckelmann Mon. in. t. 10; Bracci I, t. 30; Lippert I, 26; Raspe 986, pl. 19; Cades I, A, 107; Mus. Borb. I, t. 53; Millin Gal. myth. 9, 33; Müller u. Oest. Denkm. II, N. 34; C. I. 7139. Ueber das Verdienst der Arbeit äussert sich Köhler S. 207 in folgender Weise: „Die Erfindung des Ganzen, die edel und schön gezeichnete Gestalt des Zeus, die fast unendlich mannigfaltige Bewegung der Pferde mit der verschiedenen Richtung ihrer Füsse, die bestimmte Zeichnung des Nackten am Jupiter und an den mit Schlangenfüssen versehenen Giganten, verbunden mit einer auf's Höchste getriebenen Vollendung und einer Ausführung im grossen kräftigen Styl, machen diesen Camee bewundernswerth und einzig in seiner Art. Der 478 Ueberfluss und Reichthum, den man in allen Theilen dieses Gemäldes bemerkt, beweist offenbar, dass dem alten Steinschneider ein grosses Werk in Marmor oder Erz eines der trefflichsten Künstler seiner [oder einer früheren] Zeit zum Vorbilde gedient hat, ein Werk, in welchem die höchste Ausführung an ihrem Orte war, die aber den Verfasser dieses Camee veranlasste, mehr zu geben als nöthig war, wodurch Heyne (Antiq. Aufs. I, S. 23) vermocht wurde, Zweifel gegen die Echtheit und das Alterthum des farnesischen Steines zu äussern, ein Irrthum, dessen Ungrund Visconti bewiesen hat (op. var. II, 159, wo nur Eckhel statt Heyne angeklagt wird). Ich setze hinzu, dass kein einziges Werk aus dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit unserer Gemme in Hinsicht der bestimmten und markigen Behandlung des Nackten besitzt. Der Künstler ist zwar in den Fehler der Ueberladung gefallen, aber nirgends ist seiner Arbeit Kleinlichkeit vorzuwerfen; in ihr herrscht vielmehr überall und unverkennbar der gewaltige und grosse Styl alter griechischer Kunst." Wegen dieser Vortrefflichkeit verbunden mit der ältern Form des *Ω* statt der später gebräuchlichen *ω* möchte Visconti (op. var. II, p. 222) den Athenion der vorkaiserlichen Zeit zuschreiben. Dagegen bemerkt jedoch Tölken (Sendschreiben S. 38): „Allein die k. Sammlung (in Berlin) besitzt aus dem Bartholdy'schen Nachlass das Fragment eines Camee von ziemlicher Grösse in einem den Onyx nachahmenden antiken Glasfluss, dunkelblau und weiss gefärbt, einen Triumphzug darstellend, von meisterhafter Arbeit an Menschen und Pferden. Darunter steht, vollständig erhalten, in erhabenen schön geformten Buchstaben: *ΑΘΗΝΙΩΝ*. Die Züge des Triumphators, bartlos, mit gebogener Nase, von ernstem, vornehmem Ausdruck, ähneln denen des Drusus, jüngern Bruders des Tiberius, oder dessen Sohne Germanicus. An der Echtheit dieses Fragments ist nicht zu zweifeln (Panofka Mus. Bartold. S. 172, N. 1). Es ergiebt sich also, dass der Meister jenes donnernden Jupiter ebenfalls der Zeit des Augustus angehört, wie Dioskurides und sein Schüler Eutyches aus Aegeae."

Boëthos.

Die Inschrift *BOHΘOY* in erhaben geschnittenen Buchstaben findet sich neben dem Bilde des Philoktetes, der am Boden sitzend seinem mit Binden umwundenen rechten Fusse Kühlung zufächelt: Raspe 9357, pl. 53; Choiseul-Gouffier Voyage II, p. 155, t. 16: Millin Gal. myth. t. 115, n. 604; Impronte dell' Inst. III, 83; Cades III, E, 258; C. I. 7169. Dass der zu Raspe's Zeit in Frankreich, später in der Beverley'schen Sammlung befindliche Camee aus Asien stamme, folgerte R. Rochette Lettre p. 127 wohl nur aus der Publication bei Choiseul, wo jedoch das Bild nur als ein Schmuck der Karte von Lemnos aufgenommen scheint. Auch gegen die Echtheit dieses Steines unterlässt Köhler (S. 205) nicht, Bedenken zu äussern: „dem Abdrucke zufolge ist die Arbeit zwar nicht übel, aber auch nicht vorzüglich zu nennen. Es ist wahrscheinlich eine neue Nachahmung des Steines, den Enea Vico zuerst auf einer seiner grossen Platten, darauf, als diese Platten zerschnitten waren, de Rossi (ex gemm. et cam. ab Aen. Vico incis. tab. 29) und Maffei (Gemm. ant. fig. IV, t. 67) herausgegeben haben, welcher man den vorgeblichen Namen des Steinschneiders Boëthos beigefügt hatte"; wie Stephani in der Note S. 358 hinzufügt: „natürlich mit Rücksicht auf den bekannten Silberarbeiter dieses Namens." Mit diesem will allerdings R. Rochette, aber ohne allen Grund, den Künstler unserer Gemme identificiren. Aber ist denn dieser Name so selten, dass ihn nicht ausser dem Caelator auch ein Gemmenschneider im Alterthum könnte geführt haben? Ist ferner die Darstellung des Philoktet so selten, dass sich nicht mehrere Wiederholungen desselben Bildes dieses Helden aus dem Alterthume erhalten haben könnten? Uebrigens ist die Annahme einer Wiederholung sogar überflüssig, indem die Weglassung der Inschrift in dem Stiche Vico's durchaus nichts gegen ihr Vorhandensein auf dem Steine beweist. In dem also, was Köhler und Stephani vorbringen, vermag ich keinen stichhaltigen Grund gegen die Echtheit zu erkennen. Die Arbeit selbst aber drückt den Zustand des von langen Leiden abgemagerten Helden ganz vortrefflich aus. — Die Inschrift *BOHΘOY* in grossen Buchstaben vor einen unbekannten Römerkopf gesetzt (bei Cades V, D, 19) bezeichnet gewiss nicht den Künstler, sofern sie überhaupt antik ist. 479

Dioskurides.

So sehr wir von vorn herein mit Lessing überzeugt sein müssen, dass von den Steinen, die des Dioskurides Namen tragen, nicht wenige, ja sogar die meisten für untergeschoben zu halten sind, so sträubt sich doch unser Gefühl gegen die Annahme Köhler's, dass es unter so vielen keinen einzigen echten geben sollte, ja dass vielleicht nie der Name einer seiner Arbeiten von ihm eingeschnitten sei (S. 149). Der letzte Satz wird schon durch die urkundlich beglaubigten Inschriften seiner Söhne Eutyches und Herophilos wankend gemacht, welche neben ihrem eigenen Namen den des Dioskurides setzten. Warum sollte also nicht auch Dioskurides selbst seine Werke mit seinem Namen bezeichnet haben? Dies anzunehmen, werden wir aber überdies durch andere gewichtige Zeugnisse veranlasst. 480

De Montjosieu erwähnt in seiner 1585 zuerst erschienenen Schrift Gallus Romae hospes (wieder abgedruckt bei Gronov thes. ant. gr. IX, p. 790) einen Mercur mit dem Namen des Dioskurides, der sich damals nebst der Diana des

Apollonios im Besitze Orazio Tigrini's befand. Später publicirte Spon (Misc. p. 122) beide Steine als olim apud Fulvium Ursinum befindlich. Wir sehen daraus, dass Mercur stehend gebildet war mit dem ungeflügelten Petasos auf dem Haupte, dem Caduceus in der Linken und mit der Chlamys angethan, die in ihrer ganzen Anlage lebhaft an die vaticanische Statue des sogenannten Phocion erinnert. Der Name *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ* steht dem Gotte zur Rechten. Ein diesem Stein in Darstellung und Inschrift durchaus entsprechender Carneol war später im Besitze Stosch's und kam von diesem in die Sammlung des Lord Holderness: Stosch t. 28; Bracci II, t. 65; Winck. Descr. II, 378; Lippert I, 330; Raspe 2324; Cades I, L, 25; C. I. 7180. Ist aber die Gemme des Stosch identisch mit der des Ursinus? Köhler sagt S. 117: „es mag also der Hermes mit dem Namen des Dioskurides aus Orsini's Sammlung verloren gegangen sein; sonst wäre er, als ein Hauptstück, mit der Artemis des Apollonios [und mit den übrigen Gemmen des Orsini in die von Lorenzo de' Medici angelegte Sammlung, vgl. S. 116, und von da] in die farnesische und mit ihr in die neapolitanische gekommen." Diese Schlussfolgerung ist falsch: gerade weil er nicht dahin gekommen, ist es um so wahrscheinlicher, dass der Hermes des Stosch
481 und der des Ursinus durchaus identisch sind. Hören wir jetzt Köhler's Urtheil über die Arbeit selbst: „Wenn auch die Gestalt des Hermes von Seiten der Verhältnisse und der Erfindung Vorzüge besitzt, wodurch sie eines alten Künstlers würdig erscheint; wenngleich ihre Ausführung keine Aehnlichkeit mit irgend einem der zu Stosch's Zeit alten Künstlern untergeschobenen Stücke zu haben scheint, so kann diese Gemme doch keine Arbeit des Dioskurides sein. Denn der Hermes ist in Hinsicht der Ausführung gar sehr unbedeutend, vernachlässigt und höchst mittelmässig, und die Arbeit im Abdruck viel weniger beendigt, als sie es im Kupfer des Stosch zu sein scheint. Es kann dieser Carneol folglich durchaus kein Werk des Dioskurides, dessen er ganz unwürdig, wohl aber eine nach einem bessern Steine gefertigte Wiederholung sein." Auch diesem Urtheil muss ich direct widersprechen. Jene oben erwähnte Statue des sogenannten Phocion erfreut sich eines wohlverdienten Rufes wegen des Einfachen und Schlichten ihrer ganzen Anlage und der entsprechenden Ausführung, in welcher keine Spur von Prätension und Manier zu finden ist, sondern alles nur bestimmt scheint, den einfachen und klaren Gedanken des Künstlers eben so einfach und klar wiederzugeben. Dasselbe ist bei dem Hermes der Fall, der gerade dadurch den Eindruck der Originalität macht, wie wenige andere Steine, und der gerade dadurch die Hand eines mit voller Sicherheit sich auf das Wesentliche beschränkenden Künstlers verräth. — Es bleibt noch die Inschrift übrig: „Was die sauber gegrabene Aufschrift betrifft, so lehrt der Augenschein, dass sie nur aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts herrühren kann, und die Buchstaben haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit denen der nicht zahlreichen Namensaufschriften auf Gemmen, welche schon zu Orsini's Zeit bekannt waren. Im Alterthume würde der mit so viel Sorgfalt eingegrabene Name gewiss keiner oberflächlich und höchst mittelmässig beendigten Arbeit beigesetzt worden sein." Also an sich ist der Charakter der Inschrift nicht der Art, dass sie nicht antik sein könnte. Welcher Grund bleibt aber nach der vorhergehenden Auseinandersetzung noch übrig an ihrer Echtheit zu zweifeln? Ich denke, dass,

wer unbefangen urtheilt, sich sträuben muss, noch weitern Verdacht zu hegen, und daher den Hermes unbedenklich als ein echtes Werk des Dioskurides anerkennen wird. — Eine längere Auseinandersetzung macht der Amethyst mit dem früher als Solon, jetzt gewöhnlich als Mäcen bezeichneten Bilde nöthig, der sich im vorigen Jahrhundert im pariser Museum befand: Stosch t. 27; Mariette II, pl. 49; Winck. Descr. IV, 214; Lippert II, n. 550; Bracci II, t. 59; Raspe 10723; Cades V, 307. Im Jahre 1812 ward er zu einem Schmuck verwandt (Dubois Choix de pierr. gr. 1817; vgl. Köhler S. 299); ob er später in das Museum zurückgekehrt, ist mir unbekannt. Ausserdem aber finden sich mehrere Erwähnungen des Steines schon im siebzehnten Jahrhundert, durch welche Köhler S. 120 zu der Annahme mehrerer Exemplare veranlasst worden ist, um auf diesem Wege um so grössere Zweifel an der Echtheit erwecken zu können. Im Jahre 1605 nämlich zeigte Rascas de Bagarris, Aufseher der Alterthümer Heinrich's IV., dem Peirescius den Amethyst, bei welcher Gelegenheit letzterer aus den zur Bezeichnung der Ecken der Buchstaben eingegrabenen Kugeln den Namen des Dioskurides herauslas: Gassendi Vita Peirescii, p. 90, Quedlinb. 1706 (p. 49, Hag. Com. 1650). „Dieser höchst glaubwürdigen Nachricht," fährt Köhler fort, „steht nun eine andere entgegen, nach welcher der Amethyst . . . sich um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zu Rom befunden haben soll, wo ihn der Dr. Casp. Gevartius, der im Jahre 1666 starb, abzeichnete, welche Zeichnung Gronov (Thes. II, 31) im Jahre 1698 aus der Bibliothek des Bianchini bekannt machte, in der sie nebst andern Zeichnungen desselben Gevart einem Abdrucke der Bildniss-Sammlung des Fulvio Orsini beigefügt war. . . . Der im Kupferstich gelieferte Kopf ist ohne Aufschrift: doch hatte Gevart dabei geschrieben, der Name des Dioskurides befinde sich auf dem Steine. Aber schon gegen das Jahr 1685, als Spon seine Folge von Alterthümern herausgab (Misc. p. 122), soll sich dieser Amethyst bei Toussaint Lauthier zu Aachen [vielmehr Aquis Sextiis, Aix in der Provence] befunden haben, dem Spon grosses Lob spendet." Die scheinbaren Widersprüche dieser Nachrichten werden sich lösen, wenn wir zunächst Gassendi's Worte ausführlicher mittheilen: Probavit porro (Peirescius Bagarrio) consilium, quo Francisci Pererii nobilis Aquensis promptuarium praeclaris cimeliis instructissimum transferendum in illud (regium) erat: quippe multa adhuc deesse agnovit, ut dignum regio nomine merito existimaretur. Quia vero inter caetera Bagarrius illi ostendit Amethystum perelegantem, in qua caelatus Solunis vultus celebris illius Dioscoridis Augusti caelatoris manu, ideo coepit ansam edocendi illum etc. Aus diesen Worten geht also keineswegs hervor, dass der Stein sich damals in königlichem Besitz befand; vielmehr scheint er als jener Privatsammlung angehörig nur zum Verkauf angeboten gewesen zu sein. Eben so wenig sagt Gronov, dass der Stein sich in Rom befunden habe: Sed. Casp. Gevartius Romae appinxit aliud clypeum, cui subnotavit *in gemma adscripto nomine Dioscoridis,* quod bona fide hic collocavi primum. Et sane hic debet ipse et Solon et Dioscorides esse, quem utrumque A q u i s S e x t i i s vidit Spon. Vielmehr scheint Gronov selbst zu vermuthen, dass Gevart's Zeichnung nach dem Stein in Aix gemacht sei. Wenn ich nun darauf die Vermuthung baute, dass eben jener Stein, von dem im siebzehnten Jahrhundert ausschliesslich die Rede zu sein scheint, nicht 1605,

sondern erst etwa ein Jahrhundert später für das pariser Museum angekauft worden, so habe ich später dafür sogar die positive Bestätigung in Mariette's Vorrede (p. IX) zu den Pierres gr. du roi gefunden. Bagarris kehrte nach Heinrich's IV. Tode mit den für ihn gekauften, aber ihm selbst noch nicht bezahlten Antiquitäten nach der Provence zurück. Nach seinem Tode kaufte Lauthier sein ganzes Cabinet, das gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts endlich von dem pariser Museum erworben wurde: et ce qui devenait très singulier, on retrouvait entre ses mains (Lauthier's) précisement les mesnes pierres gravées que Henri IV. avait eu dessin autrefois d'achéter du sieur de Bagarris. Dass darunter der sogenannte Solon des Dioskurides sich befand, wird dabei noch ausdrücklich erwähnt. — Freilich macht selbst gegen diese Thatsachen Köhler noch einen andern gewichtigen Grund geltend: „der Name des Dioskurides ist auf der pariser Gemme nicht durch zarte mit Kugeln versehene Buchstaben dargestellt, sondern sie sind, obwohl nicht schlecht, doch mit etwas grösseren Zügen und ohne Kugeln geschnitten." Wenn dadurch der Verdacht einer Verschiedenheit der von Peirese gesehenen und der pariser Gemme neue Nahrung erhält, so giebt doch Köhler selbst den Weg an, diesen Verdacht wieder zu 484 beseitigen, indem er auf die Möglichkeit hinweist: „dieser Stein in Paris habe mit mehreren andern Steinen aus alter Zeit gemein gehabt, dass der Grund oder das Feld von neuem abgeschliffen und geglättet wurde, wodurch man die die Umrisse beschädigte und die zarten Buchstaben des Steines verschwanden. Letztere wurden in der Folge durch weniger zarte ersetzt, wobei man vielleicht auch den im Schnitte flach gehaltenen Stellen zwischen Stirn und Nase und um die Lippen nachgeholfen hat." Eine Ueberarbeitung durch ungeschickte Hand nahm auch Bracci an, der auf die Auctorität der beiden Pichler hin die Arbeit noch in anderer Beziehung tadelt und deshalb fast Anstand nimmt, sie dem Dioskurides beizulegen (II, p. 19). Wir werden sie dagegen jetzt als ein Werk dieses Künstlers, wenn auch freilich als kein in unversehrtem Zustande erhaltenes anerkennen müssen.

Dass Dioskurides das Bild des Augustus geschnitten, steht durch das Zeugniss des Sueton und Plinius fest (s. o. S. 320); und bei dem Werthe, welcher diesem Bildniss beigelegt ward, ist es gewiss erlaubt anzunehmen, dass der Künstler es öfter und in verschiedener Weise wiederholt habe. Es ist daher ohne Zweifel möglich, dass das eine oder das andere sich bis auf unsere Zeit erhalten habe, wogegen freilich auch zuzugeben ist, dass die noch vorhandenen Exemplare einer besonders strengen Prüfung zu unterwerfen sind, indem gerade wegen der obigen früh bekannten Nachrichten die Fälschung schon bald nach dem Wiederaufleben der Wissenschaften begonnen haben kann, ganz abgesehen von der Möglichkeit des Betruges selbst in den Zeiten des Alterthums. Wenn bei der wenig ausgebildeten Kritik des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts manche Gemme ohne Namensaufschrift dem Dioskurides beigelegt ward, so haben wir für unsere Zwecke keinen Werth darauf zu legen. Unsere Untersuchungen haben zu beginnen, wo ausdrücklich der Inschrift gedacht wird. Dies geschieht von Faber in den Erläuterungen zu Ursinus illust. imag. t. 87, p. 52: Augustus deificatus cum corona radiante, in sarda gemma sive corniola incisus, quae exstat apud Fulvium Ursinum cum

nomine DIOSCORIDIS. Dass die Inschrift lateinisch gewesen, ist nicht glaublich; sie ist wohl nur aus Bequemlichkeit so gedruckt. Ueber diesen Stein ist nichts weiter bekannt geworden. Denn die Note Dubois' bei Clarac p. 97 scheint 485 sich nicht auf denselben, sondern auf einen ähnlichen Stein zu beziehen. Dem Cartularium der Kirche von Figeac (in der pariser Bibliothek) zufolge schenkte nämlich das Capitel derselben an Colbert unter andern Dingen einen Carneol in der Grösse eines 30 Sousstückes, auf dem ein strahlenbekränzter Kopf en face mit dem Namen *ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ* geschnitten war. *Ο* für *ΟΥ* ist wohl nur Fehler des alten Abschreibers; der Stein selbst aber war schwerlich neuer Erwerb, sondern wahrscheinlich alter Besitz der Kirche. Doch auch von diesem Steine hat man keine weitere Kunde. — Noch vorhanden ist dagegen der Camee von mehr als gewöhnlicher Grösse in der Piombino (-Ludovisi')schen Sammlung zu Rom, auf dem der nach rechts gewandte Kopf des Augustus fast noch im Jünglingsalter gebildet ist; hinter ihm *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΟΥ*: Raspe 15634; Cades V, 279. Leider ist von barbarischer Hand der Versuch gemacht, den ganzen Kopf wegzuschleifen, so dass jetzt der grösste Theil der Haare, ein Stück des Ohres und die halbe Stirn fehlen. Trotz solcher Verstümmelungen urtheilt Köhler S. 146, dass es das schönste erhaben geschnittene Bildniss sei, das man von Kaiser Augustus kenne. Es unterliegt also keinem Zweifel, dass es des Dioskurides würdig ist. Aber dennoch soll die Inschrift falsch sein: „hinter dem Kopfe steht die wahrscheinlich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wenn nicht später, hinzugefügte Inschrift, welche Raspe für alt hielt, und die in Vergleichung mit der Grösse der Gemme mit viel zu kleiner und daher unansehnlicher Schrift gegraben ist. Zu ihr hat man sich des Rades bedient. Denn ein früherer Versuch, diesen Namen mit der Demantspitze zu graben, den man im Felde des Steines, aber wegen seiner Seichtigkeit nicht im Abdruck bemerkt, war misslungen." Aber würde nicht gerade ein moderner Fälscher die allerdings vorhandenen, aber leicht zu tilgenden Spuren jenes Versuchs am ersten getilgt haben, während der alte Künstler, wenn er auf diese Weise die Inschrift wie versuchsweise vorzeichnete, sie nicht weiter beachtete, da sie dem blossen Auge kaum sichtbar sind? Wer hat „um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wenn nicht später" die Fälschung vorgenommen? Sollten etwa die Fürsten von Piombino selbst Auftrag dazu gegeben haben? Denn wenn auch nicht authentische Documente vorliegen, so ist es doch Familientradition, dass, wie so ziem- 486 lich die ganze Gemmensammlung, so namentlich dieser Augustus aus dem alten Ludovisi'schen, in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gesammelten Besitze stamme. Was den Stein selbst anlangt, so mag hier im Zusammenhange angeführt werden, was sich aus der mir gestatteten Prüfung dieser und der drei andern Gemmen mit Künstlernamen in derselben Sammlung ergeben hat: des Demosthenes von Dioskurides, des sogenannten Mäcenas von Solon und der Diana oder Bacchantin des Aulos. Das Misstrauen, welches ich gegen die letztere bei Betrachtung des Abdruckes gefasst hatte, fand ich durch das Original, fast möchte ich sagen, auf den ersten Blick bestätigt. Der Schnitt der Inschrift namentlich war furchtsam und unsicher und auf der ganzen Oberfläche des Steins liess sich von den Wirkungen der Zeit keine Spur bemerken. Je entschiedener hier (vom künstlerischen Werthe ganz abgesehen) alle äusseren Be-

obachtungen gegen die Echtheit sprachen, um so mehr wird durch dieselben Beobachtungen die Echtheit der drei andern Gemmen und Inschriften verbürgt. Am deutlichsten trat nach der ganzen Natur des Steins und des Schnitts die Corrosion der Epidermis an dem sogenannten Mäcen hervor, eine Corrosion, die ohne die Formen irgendwie zu zerstören, nur den Glanz der Politur bricht und die Schärfe der Contouren mildert. Wie an dem ganzen Bilde, so zeigte sich diese Corrosion auch an den Umrissen der mit vollster Sicherheit, Praktik und Rundung eingeschnittenen Inschrift. An dem Demosthenes trat sie namentlich an dem Contour des tief geschnittenen Bildes hervor; aber auch das ganze Feld war stark angegriffen, fast wie durch vielen Gebrauch abgenutzt, so dass vom Namen vielfältig nicht die Linien, sondern nur noch die sie begränzenden Punkte sichtbar waren; jede neu eingeschnittene Linie hätte gerade bei solcher Beschaffenheit grell hervortreten müssen. Weniger war bei dem Camee die tiefer liegende Schicht des Grundes angegriffen; doch liessen sich auch an ihr die Spuren der Zeit nicht verkennen, und zwar fanden sie sich überall in gleicher Weise, an der Stelle der Schrift nicht minder, wie an der entgegengesetzten Seite, so dass also auch hier jeder Grund zum Zweifel an der Echtheit der In- 487 schrift wegfallen musste. — Noch will ich bemerken, dass das Feld am Steine selbst nicht die Grösse hat, wie z. B. an den sonst vortrefflichen Cades'schen Abdrücken. Es war darum gar kein Raum vorhanden, die Inschrift um vieles grösser zu bilden, als es geschehen ist; und wenn sie daher auch im Verhältniss zur Grösse des Steines sehr klein erscheint, so steht sie doch in ganz richtigem Verhältniss zur Grösse des Feldes. Dass endlich die Inschrift vertieft geschnitten ist, kann um so weniger Anstoss erregen, als erhabene Buchstaben, an welcher Stelle des Steins wir sie uns denken mögen, nur eine störende Wirkung hervorgebracht haben würden.

Im Zusammenhange mit den Bildnissen des Augustus ist am besten von einigen Köpfen zu handeln, die man auf diesen Kaiser, wenn auch mit Unrecht, hat beziehen wollen. Der erste ist ein Amethyst, früher der Strozzi'schen, jetzt der Blacas'schen Sammlung. Die Inschrift *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔ* (der Kopf des *Ρ* sehr klein) steht unter dem Halse: Stosch t. 26; Bracci II, t. 57; Winck. Descr. IV, 201; Raspe 11057; Cades V, 267. Den kurzen, nur schwach angedeuteten Bart hat man aus der Geschichte des Kaisers, der Trauer nach der Niederlage des Varus, und der Vergleichung einiger Münzen rechtfertigen wollen. Aber Köhler bemerkt S. 114 richtig, dass die gesammten Proportionen dem Kopfe des Augustus nicht angemessen sind. Verdacht gegen das Alter erweckt sodann erstens die Abkürzung des Namens. Sodann ist in sehr auffälliger und, wie es scheint, absichtlicher Weise der Stein in der ganzen Ausdehnung der äusseren Umrisse des Haars beschädigt, wie um wenig gelungene Partien zu vertilgen. Da nun auch sonst die Arbeit wenigstens nicht mit unzweifelhafter Entschiedenheit den Charakter des Alterthums trägt, so wird der Stein, auch wegen der Stellung der Inschrift (vgl. oben S. 308), mindestens den verdächtigen beizuzählen sein.

Ein ganz ähnlicher Kopf findet sich auf einem Granat, der, früher im Besitz des Marchese Massimi, mit der de Thoms'schen in die k. niederländische Sammlung übergegangen ist. Unter dem Halse steht die Inschrift *ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ* und unter dieser ein Stern: Stosch t. 25; Bracci II, t. 58; de Thoms

t. V, 7; Winck. Descr. IV, 200; [Lippert II, 580]; Raspe 11056; Cades V, 266; [de Jonge Notice p. 169, n. 16]. Schon Bracci gesteht, starke Gründe zu haben, 488 um den Stein für eine Arbeit des Flavio Sirleti zu erklären; und Köhler (S. 115) wird daher Recht haben, wenn er ihn „eine mislungene, ein wenig verkleinerte Nachahmung des eben vorher beschriebenen“ nennt. Dass beide Steine, wie Köhler meint, „dem Stosch ihr Dasein zu verdanken haben,“ wird hinsichtlich des Massimi'schen schon dadurch ganz unwahrscheinlich, dass nach der von Stosch mitgetheilten Diebstahlsgeschichte dieser schon längere Zeit vorher sich im Besitz der Familie befinden musste. — Noch eine moderne Copie mit der Inschrift *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ* findet sich in Paris: Dumersan Hist. du cab. des méd. p. 103, n. 834 (auch unter den Cades'schen Abdrücken).

Schon erwähnt ward bei Gelegenheit des Augustus der Amethyst mit dem fast ganz von vorn gebildeten, sehr tief eingeschnittenen Kopfe des Demosthenes und der Inschrift *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ* zur Seite, im Besitz des Principe Piombino zu Rom: Bracci II, 69; Winck. Mon. in. tratt. prelim. p. XCI und Vol. I am Schluss; Cades (31, 29 nach Stephani's Numerirung). Die Bedenken, welche Köhler S. 147 gegen die von Visconti (Icon. gr. pl. XXX, 1) vorgeschlagene Benennung äussert, werden durch den Augenschein widerlegt; und eben so sind die Zweifel gegen die Echtheit schon oben widerlegt, wenn damit auch nicht geleugnet werden soll, dass die Arbeit nach Visconti's Bemerkung (vgl. auch Op. var. II, p. 124) geringer und etwas härter ist, als an dem sogleich zu besprechenden Steine.

Als die schönste Gemme nämlich von allen, welche man dem Dioskurides habe zuschreiben wollen, bezeichnet Köhler S. 139 einen Carneol, der, um das J. 1756 auf einer Besitzung des Herzogs von Bracciano (Odescalchi) gefunden, später in die Poniatowski'sche Sammlung überging. Dargestellt ist ein vorwärts gewandter, etwas nach der Seite gesenkter weiblicher Kopf mit leise angedeuteten Hörnchen, das Haar durch eine Binde zusammengehalten, den Hals mit elegantem Halsbande geschmückt. Im Felde *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔΟΥ*: Bracci II, t. 63; Raspe 1171, pl. 23 (ohne Inschrift). Von Bracci Isis genannt ist der Kopf schon von Visconti (Op. var. II, 123; 160, 16; 377, 50) richtiger als Io bezeichnet. Ueber die Schrift sagt Köhler, sie sei „mit schöneren Buchstaben eingegraben, 489 als man ihn an vielen anderen der vorhererwähnten (des Dioskurides und Solon) findet. . . . Der einzige in dieser Aufschrift begangene Fehler ist, dass die drei letzteren Buchstaben derselben um ein merkliches [ich finde: sehr wenig] kleiner sind, als die vorhergehenden. Ich bin von der Neuheit dieser Namensaufschrift überzeugt; denn sie besitzt nicht das Geringste, das für ihr Alterthum zeugen könnte, und ist gewiss nach der Auffindung dem Steine beigefügt worden, in der irrigen Meinung, den Werth desselben dadurch zu erhöhen.“ Fragen wir nach dem letzten Grunde dieser Zweifel, so ist derselbe diesmal ganz einzig in seiner Art, namentlich in Köhler's Munde: die Arbeit des Steins ist für Dioskurides — zu gut! und der Werth derselben wird durch den Namen des Künstlers nur herabgesetzt! Gegen solche Ansichten anzukämpfen, ist überflüssig, wie überhaupt der Beweis der Echtheit nicht verlangt werden darf, wo dieselbe aus blosser Laune ohne einen Schein von Gründen verdächtigt wird. Da sich jedoch Köhler unter Anderem auf den „ungriechischen Geschmack“ beruft, „in dem die

grossen Sardonyxcameen der Steinschneider unter Augustus und Tiberius gearbeitet sind," so will ich nur kurz auf das Unpassende dieser Vergleichung hinweisen. Man vergleiche beispielsweise nur, was geschickte römische Muschelschneider unserer Tage in eigenen Werken, wie Portraits, und was sie in der Nachahmung vorzüglicher antiker Vorbilder leisten, und wir haben ganz denselben Contrast der stylistischen Behandlung.

Sehr ungünstig wird von Köhler (S. 133) ein Carneol beurtheilt, Diomedes darstellend, wie er, das Palladium in der Linken, das Schwert in der Rechten haltend, von einem Altar herabsteigt; zu seinen Füssen liegt ein Todter und weiter nach rechts ist eine Säule mit einer Statue sichtbar; neben ihr im Felde *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ*: Baudelot in der Hist. de l'acad. des inscr. III, p. 268; fig. 8 der Tafel; Stosch t. 29; Bracci II, t. 60; Winck. Descr. III, 316; [Lippert, II, 183]; Raspe 9385; Cades III, E, 282. Der Stein befand sich, als Stosch sein Werk publicirte, bei Sevin in Paris, der ihn 1726 an den Herzog von Devonshire verkaufte. Wenn nun Köhler behauptet, dass der Stein „höchst wahrscheinlich 490 durch des Stosch Verwendung an Sevin kam", so hat er dabei die frühere Erwähnung bei Baudelot, der seine Schrift über Solon schon 1716 der Academie vorlegte, ganz unbeachtet gelassen. Ausserdem findet sich aber auch bei Mariette (Traité p. 61, n. 6) noch ein weiterer Bericht über die Geschichte des Steins, worüber Köhler S. 134 sich in folgender Weise äussert: „Um diesem vermeintlichen Werke des Dioskurides ein noch grösseres Ansehen zu geben, und um seine wahre Herkunft zu verbergen, gab man ihm eine lange Folge von Besitzern, welche mit der königlichen Sammlung zu Paris anfängt. Aus derselben nahm ihn Ludwig XIV. seiner vorgeblichen Kostbarkeit ungeachtet, um ihn seiner Tochter, der Prinzessin von Conti, zu verehren. Diese, den Werth des Kleinods wahrscheinlich nicht kennend, schenkte ihn hernach ihrem Arzte Dodart und dieser seinem Eidam Homberg, nach dessen Tode er durch Kauf an den Edelsteinhändler Hubert kam, von dem ihn endlich Sevin erhandelt haben soll. Wenn eine solche Folge von Besitzern nicht durch sichere Beweise unterstützt werden kann, so wird das Kleinod, dem man sie giebt, nur verdächtig, weil Stammbäume dieser Art ein gewöhnlicher Kunstgriff bei Verkäufen gefälschter Gegenstände sind." Aber ist es Stosch, der diesen Stammbaum mittheilt? Welches Interesse konnte Mariette haben, ihn zu geben, fast ein Vierteljahrhundert, nachdem der Stein in festen Besitz übergegangen war? Sein Zeugniss ist mindestens kein bestochenes. Abgewiesen wird es von Köhler nur, um den Stein für eine Arbeit des Flavio Sirleti zu erklären: „Dieser Diomedes ist für jeden, der in die alte Kunst nur ein wenig eingeweiht ist, eine gut gezeichnete, sehr fleissig, aber höchst furchtsam, kleinlich und ängstlich ausgeführte Arbeit des Flavio Sirleti, dessen Geschmack hier nicht zu verkennen ist. . . . Es ist möglich, dass dieser Diomedes eine alte flüchtig ausgeführte Arbeit war, die Sirleti mit unendlichem Fleisse mittelst des Rades und der Demantspitze beendigte. Jedoch ist es aus anderen Gründen wahrscheinlicher, dass Sirleti dieses Werk ohne eine solche Veranlassung angefangen und vollendet habe." Ich habe nicht die Kenntnisse, diese Behauptungen Köhler's zu beurtheilen. Vergleichen wir jedoch die Wiederholungen mit dem Namen des Gnaeos und des Solon, so erscheint der des Dioskurides nicht nur in der materiellen Aus-

führung vorzüglicher, sondern die Feinheit in der Auffassung, die geistige Spannung in der ganzen Haltung, die Elasticität in allen Bewegungen erwecken ausserdem ein günstiges Vorurtheil für das Alter der Arbeit, das indessen nur durch die Prüfung des Steines selbst sichergestellt werden kann. — Wahrscheinlich eine Copie ist der Carneol im Haag: [de Jonge Notice p. 158, n. 23]. 491

Einer solchen Prüfung ist auch ein Camee des berliner Museums nochmals zu unterwerfen, Hercules darstellend, im Begriff, den Cerberus zu bändigen; Löwenhaut und Keule zur Seite; im Abschnitt in vertiefter Schrift *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ*: [Beger Thes. Brand. III, p. 192]; Stosch t. 31; Bracci II, t. 66; [Lippert III, 325]; Raspe 5798. Der leise Zweifel Bracci's an der Echtheit beruht blos darauf, dass dieser Stein damals als der einzige Camee mit des Dioskurides Namen ihm Anstoss erregte; doch bekennt er, weder das Original noch einen Abdruck gesehen zu haben. Köhler, der sich in der gleichen Lage befand, nimmt trotzdem keinen Anstand, die ganze Arbeit kurzweg und ohne Angabe von Gründen für neu zu erklären. Dass der Stein schon von Beger publicirt ist und ausserdem zufolge seiner silbernen Fassung zu den ältesten Schätzen des berliner Museums (aus der Zeit der Kurfürsten Joachim I. und II.) gehört, wie Tölken (Sendschr. S. 44) bemerkt, zeigt wenigstens, dass wir es nicht mit einer Fälschung des vorigen Jahrhunderts zu thun haben, und ich will nicht bestreiten, was Tölken über das künstlerische Verdienst bemerkt. Nur in der Vertheidigung der Inschrift lässt auch Tölken (S. 49) einen gewichtigen Zweifel bestehen. Er bemerkt nämlich, dass ein Theil des Löwenfells bis in das Feld unter der Gruppe herabhänge. „Hätte der Künstler seinen Namen hier anzubringen beabsichtiget, so wäre diese Anordnung nicht von ihm gewählt worden. Deshalb ist aber die Inschrift nicht nothwendig modern. Konnte nicht ein Schüler oder Verehrer des Dioskurides dieses von ihm herrührende Werk mit dessen Namen bezeichnen wollen? Zum Eingraben so schöner griechischer Buchstaben waren ohne Zweifel auch moderne Künstler geschickt genug. Allein das Vorhandensein dieses Denkmals lässt sich bis ins siebzehnte, sechszehnte Jahrhundert nachweisen. Wer ist dreist genug zu behaupten, dass sie nicht antik sein k ö n n e oder modern sein m u s s?" Der Liebhaber mag sich 492 durch die so gestellte Frage seine Freude an dem Werke allerdings wahren. Für die Wissenschaft ist sie jedoch gleichbedeutend mit einem Zweifel an der Echtheit.

Auch der folgende Stein bedarf, namentlich da über seine Herkunft nichts bekannt ist und er zugleich mit mehreren anderen bis jetzt noch nicht hinlänglich beglaubigten aus einer einzigen Privatsammlung bekannt geworden ist, noch einer gründlichen Prüfung. Ich vermag hier blos den Bericht des jetzigen Besitzers, F. v. Pulszky, in Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 433 mitzutheilen: „Der wichtigste Stein der Fejervari'schen Gemmen, die mit einem Namen bezeichnet sind, ist die Muse, die im Cataloge unter Nr. 179 beschrieben ist. Es ist ein wunderschöner dunkelrother Sard von intensivem Feuer. Der Name *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ* ist meiner Ansicht nach echt; denn es ist augenscheinlich, dass der Künstler etwas mehr Raum nach der linken Seite liess, um Platz für den Namen zu machen. Der Styl dieses Kunstwerkes ist nicht jener des Blacas'schen Augustus oder des durch Winckelmann publicirten Demosthenes. Er

ist ganz jenem der Poniatowski'schen Io gleich, die Köhler für zu gut hält, als dass sie von Dioskurides geschnitten sein könnte!"

Wir gehen jetzt zu der langen Reihe von Gemmen mit dem Namen des Dioskurides über, die sämmtlich mehr oder minder verdächtig, zum grossen Theil sogar offenbar falsch sind. Wir beginnen mit einem Carneol, der aus der Stosch'schen Sammlung in den Besitz des Grafen Carlisle kam. Dargestellt ist Hermes, der Körper im Profil, der Kopf en face; von der linken Schulter hängt die Chlamys herab; in der Rechten trägt er den Caduceus, in der Linken eine Schale, auf der ein Widderkopf liegt; hinter ihm: *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ*: [Natter Méthode pl. 28; Lippert I, 331]; Bracci II, t. 64; Raspe 2311; (Copie 2312); Cades I, K, 43; Köhler S. 118. Ob der blasse Carneol, wie Köhler meint, einen Beweis modernen Ursprungs liefert, vermag ich nicht zu beurtheilen. Dagegen muss ich namentlich bei einem Vergleich mit dem an erster Stelle besprochenen Hermes nach meinem subjectiven Gefühl Köhler's Urtheil billigen, der in diesem zweiten Steine „keine kräftige vom Geiste des Alterthums durch-
493 drungene Schöpfung" anerkennen will. Auch Raspe äussert einige Zweifel gegen die Echtheit. Was Clarac p. 93 über einen Stein des Herzogs von Devonshire bemerkt, scheint auf einer Verwechselung zu beruhen.

„Auf einem Carneol in der farnesischen, jetzt königlichen Sammlung zu Neapel ist Perseus stehend gebildet, sich auf seinen Schild lehnend, der mit dem Medusenhaupte geschmückt ist. Zu seinen Füssen liegen der Harnisch, der Helm und die Beinstiefeln. Im Abschnitte liest man die Aufschrift *ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ* (Stosch t. 30; Bracci II, t. 60; [Lippert II, 12]; Raspe 8867; Cades III, B, 200). Zeichnung und Ausführung an dieser Gemme ist schön und von einem nicht zu bezweifelnden Alterthume. . . . Der Name des Dioskurides . . . ist neu, wie man deutlich aus der Furchtsamkeit der Ausführung, aus der Ungleichheit der Fläche, auf der die Buchstaben stehen, und endlich aus dem Umstande sieht, dass, wie es scheint, man anfangs den Namen hatte abkürzen wollen, und nachher erst die von den vorhergehenden etwas entfernten Endbuchstaben *ΟΥ* hinzugesetzt hat. Auch finde ich in dem handschriftlichen Verzeichnisse der farnesischen Sammlung bemerkt, dass einige diese Aufschrift für einen späterhin beigefügten Zusatz gehalten haben": Köhler S. 147. Die Worte jenes Verzeichnisses (zu N. 273) lauten nach Köhler: „Corniola colla figura di Perseo colla testa di Medusa in mano, scheggiata nelle gambe, col nome dell' autore Dioscoride dimezzato in caratteri Greci, che si credono posteriori". Sie scheinen sich daher gar nicht auf den vorliegenden Stein zu beziehen, sondern vielleicht auf das Original einer Glaspaste, darstellend Perseus mit dem Medusenhaupte, mit der Inschrift *ΔΙΟϹΚ*: Winck. Descr. III, 128; Raspe 8860; Bracci II, p. 27, die allerdings keinen Anspruch machen kann, für ein Werk des Dioskurides zu gelten. Aber, auch abgesehen von dieser Verwechselung, befinde ich mich in dem seltenen Falle, über Köhler's Zweifel noch hinausgehen und das Alter selbst jener von Köhler besprochenen Arbeit verdächtigen zu müssen. Zeichnung und Ausführung jener Figur, für welche der Name Perseus übrigens keineswegs hinlänglich begründet ist, verdienen das Lob der Schönheit; allein — nur so weit als sie mit dem sogenannten Anti-
494 nous, d. h. Mercur des Belvedere (Mus. PCl. I, t. 7) übereinstimmt. Aber schon

die Abweichung in der Anordnung des Haares, dessen Umriss auf der Fläche des Reliefs nicht zusammengehalten ist, sondern sich in einzelne Partieen auflöst, erscheint mehr modern als antik; eben so der in der Statue mangelnde herabhängende Theil der Chlamys. Ganz ungeschickt wird das Schwert, statt wie der Caduceus im Arm zu ruhen, hinter den Arm gehalten. Wenn nun aber die ganze Figur darauf angelegt ist, dass der rechte Arm in die Seite gestützt sein soll, so ist nicht nur dieses Motiv gänzlich verkannt, indem die Rechte auf den hochgestellten Schild gelegt ist, sondern dieser Arm ist auch in der Ausführung vollständig missglückt; und es wird schliesslich nur noch der Hinweisung auf das unklar und überladen disponirte Beiwerk bedürfen, um die Ueberzeugung zu begründen, dass der Stein mit Hülfe der fragmentirten Statue, also in neuerer Zeit gearbeitet ist. — Eine Replik des Steines nebst der Inschrift, ein Carneol, einst dem Museum Medina zu Livorno (n. 111), später dem Herzog von Marlborough angehörig, ist nach Bracci (II, p. 27) eine Arbeit des Flavio Sirleti, oder nach Raspe 8868 des Torricelli oder Natter.

„Lippert (III, N. 324) giebt eine liegende Leda auf einem Carneole für eine Arbeit des Dioskurides aus, weil dessen Name unten im Abschnitt stehe. Dass letzterer von neuerer Hand herrühre, ist unnöthig zu erinnern. Dasselbe gilt auch von der Vorstellung": Köhler S. 161.

„Casanova (Discorso sopra gli Antichi p. III) erzählt, dass er zu Rom einen schönen Cameo mit dem Kopfe des Caligula gesehen, in den nachher der Händler Amidei den Namen des Dioskurides von Pichler hatte einschneiden lassen, der ihn dann um das Vierfache des vorher dafür geforderten Preises verkaufte": Köhler S. 161. Dazu bemerkt Stephani S. 329, dass „dies offenbar derselbe Stein sei, den Winckelmann bei Jenkins (Werke II, 188) und dann bei General Wallmoden (V, 127; VI, 236) sah. Auch er kannte den modernen Betrug, so wie nach Raspe's Zeugniss (n. 11288) der Besitzer." Abdrücke auch bei Cades V, 370.

Unter den Cades'schen Abdrücken finden sich zwei fragmentirte Steine: III, A, 16, ein Amethyst der Beverley'schen Sammlung, darstellend den untern Theil des gewöhnlich Iole oder Omphale genannten Kopfes; vor dem Hals die Inschrift *ΔΙΟCΚΟΥ | ΡΙΔΟΥ*; ferner III, A, 257 als Hercules und Omphale gedeutet, aber wohl richtiger das Fragment eines hermaphroditischen Symplegma, davor *ΔΙΟCΚΟΥ* .... Die Arbeiten machen durchaus den Eindruck moderner Eleganz und ungewöhnlich ist ausserdem bei dem ersten Fragmente die Vertheilung des Namens in zwei Zeilen. 495

Da ferner noch keine abgekürzte Künstlerinschrift auf Gemmen als echt nachgewiesen worden ist, so muss auch überall, wo der Name des Dioskurides abgekürzt erscheint, jeder anderweitige Zweifel gegen die Echtheit doppelt in die Wagschale fallen. Aus diesem Grunde, so wie aus dem weiteren, dass in gleicher Weise auch orthographische Fehler unsern Verdacht erregen müssen, werden wir alle folgenden Steine nur kurz zu besprechen nöthig haben.

Ein Aquamarin mit dem Bilde eines Giganten und der Inschrift *ΔΙΟC* ward im Jahre 1720 von Crozat an Zanetti geschenkt; später kam er aus der Sammlung des Prinzen Eugen in die Worsley'sche: Gori Zanetti t. 33; Bracci II, t. 67; Raspe 996; Cades I, A, 101; Mus. Worsl. t. 29, 1; Köhler S. 99. Nach

Bracci ward dieser Stein von den beiden Pichler für eine Arbeit des Flavio Sirleti gehalten. Ein von Cades als Carneol bezeichneter Stein der Blacas'schen Sammlung scheint mit dem vorigen nicht identisch, sowohl wegen der Verschiedenheit der Steinart, als auch wegen seiner Herkunft aus der de la Turbie'schen Sammlung (Clarac p. 96), in welcher ihn Visconti Op. var. III, 403, n. 11 beschreibt.

Ein Onyx-Camee im Besitz J. Mersen's mit einem vortrefflich gearbeiteten Medusenkopfe en face und der Inschrift *ΔΙΟC* wird zwar von Bracci II, p. 27 mit Berufung auf das Urtheil der Pichler für alt gehalten; aber der Charakter der Buchstaben soll mit dem anderer Inschriften des Dioskurides nicht übereinstimmen, weshalb an einen zweiten Dioskurides oder an einen antiken Betrug gedacht wird.

Dieselbe Bemerkung, wie über den Giganten, macht Bracci in Betreff des modernen Ursprungs auch über einen von drei Amoren umgebenen ruhenden Hermaphroditen mit der Inschrift *ΔΙΟC* auf einem Amethyst, den Zanetti 1721 von Flinck kaufte und der nach Cades ebenfalls in die Worsley'sche Sammlung übergegangen sein soll: Gori Zanetti t. 57; Bracci II, t. 68; Köhler S. 99.

496 Ebenfalls mit der Inschrift *ΔΙΟC* ist ein Carneol der Beugnot'schen Sammlung, den Kopf des Augustus darstellend, bezeichnet: de Witte Cat. Beugn. p. 135, n. 408; Impr. gemm. dell' Inst. IV, 93; Bull. dell' Inst. 1834, p. 128; Cades V, 268. Richtig bemerkt über diesen Stein Stephani (bei Köhler S. 308): „Der Steinschneider zeigt unverhohlener als mancher andere jenen Grad leerer Allgemeinheit und Unsicherheit in der Auffassung der Form, gepaart mit ängstlicher und ungeschickter Sorgfalt in ihrer Darstellung, welcher die Werke unseres Jahrhunderts, die für antik gelten wollen, von allen anderen unterscheidet."

Auf einem Granat, den Caylus besass und herausgab (Rec. II, t. 40, 1), mit dem vorwärts gewandten Serapiskopf, glaubte derselbe die Buchstaben *ΔΙΩC* zu erkennen. Ohne über die Echtheit zu urtheilen, weist schon Bracci II, t. 62, p. 23 wegen der Abkürzung und des *Ω* die Beziehung auf Dioskurides ab. Ein Abdruck bei Cades I, A, 56.

ΔΙΟCΚ lautet die schon von Millin (Pierr. gr. inéd. 9) für modern erklärte Inschrift vor einer nur theilweise erhaltenen sitzenden halbbekleideten Figur mit einer Maske in der Rechten, die als Thalia, wie man sie genannt hat, von einem antiken Künstler nicht in dieser Weise gebildet werden konnte. In der de la Turbie'schen Sammlung, welcher der Stein nach Millin angehörte, wird in dem Verzeichnisse Visconti's (Op. var. III, 405, n. 26) ein Onyx von zwei Farben mit gleicher Darstellung, aber ohne Inschrift angeführt. Unter den Cades'schen Abdrücken II, C, 13 wird der Stein als fragmentirter Carneol der Blacas'schen Sammlung bezeichnet.

Unter diesen finde ich ferner einen Carneol, Bacchus auf einem Panther darstellend mit der Inschrift *ΔΙΟCΚΟ*, für Dioskurides, auch wenn sie alt sein sollte, jedenfalls eine zu unbedeutende Arbeit. — Auf ihn hat man auch die Inschrift *ΔΙΟCΙ* beziehen wollen, die sich neben einem Mädchenkopf auf einem Topas der Devonshire'schen, später der Marlborough'schen Sammlung findet: Worlidge 131.

Auf einem Carneol des Museums von Neapel ist ein Silen unter einem

Weinstock sitzend dargestellt, seine Flöten in Stand setzend, nebst einer weiblichen verwandten Gestalt (une jeune Faune), die Doppelflöte spielend; darunter *ΔIoCKoP* (Lippert III, 243); Raspe 4688, welcher bemerkt: „ausgezeichnete Gravirung, würdig des Dioskurides, dem man sie beilegen würde, wenn die Schreibart correct wäre.“ 497

Derselbe Vorwurf trifft einen Hyacinth der Blacas'schen Sammlung, auf welchem der lorbeerbekränzte Kopf des Cäsar von vorn dargestellt ist; zu seiner Rechten der Lituus, zur Linken *ΔIOΣKOPIΔOΣ*: nach einem Cades'schen Abdrucke; so wie einen sonst unbekannten Augustuskopf mit der Inschrift *ΔIOCKOPIΔOY* bei Raspe 11066.

Endlich gehört hierher ein tief geschnittener fragmentirter Laokoonskopf auf einem Carneol mit der Inschrift *ΔIOΣKOPIΔ*, einst in der Sammlung des Dr. Mead: [Mus. Mead. p. 248]; Bracci II, p. 27; Raspe 9486; (Stephani Bull. de l'acad. de Pét. VI, p. 30). Schon Bracci zweifelte wegen des *Σ* statt *C* und *O* statt *OY* an der Echtheit; und Köhler's Verdacht (S. 104), dass Sirleti, der den Kopf in Silber restaurirte, auch den Carneol geschnitten habe, mag nicht ungegründet sein.

Epitynchanos.

Sein Werk ist ein Sardonyxcamee mit dem Brustbilde eines jungen Römers, in dem man ziemlich allgemein Germanicus erkannt hat. Der Stein ist unten gebrochen, so dass von der hinter dem Kopf herunter laufenden Inschrift nur *ЄΓITYΓXA* erhalten ist. Er befand sich früher im Besitz des Fulvius Ursinus und findet sich auch in der zweiten Ausgabe der Imagines illustrium publicirt; doch hat, wie Köhler (S. 208—9) bemerkt, dort ein Versehen stattgefunden, indem Taf. 87 das richtige Bild mit der falsch ergänzten Inschrift *ЄΠITYΓXAINOC ЄΠOIЄI* unter der Benennung Marcellus Augusti nepos gegeben wird, während die Supplementtafel *K* mit einem ähnlichen Kopfe als Germanicus Caesar bezeichnet ist, und ebenso in der Erklärung der Text zu Taf. *K* (S. 41) sich auf Taf. 87, umgekehrt der Text zu 87 (S. 52) sich auf Taf. *K* bezieht (vgl. auch praef. p. 4). Später kam er in die Strozzi'sche Sammlung und endlich in den Besitz des Herzogs von Blacas: Stosch t. 32; Gori Mus. Flor. II, t. 9, 1; Bracci II, t. 70; Winck. Descr. IV, 230; Raspe 11220; Cades V, 355. Die Echtheit ist unbestritten; denn was Köhler S. 112 übereilt geschrieben hatte, widerlegt er S. 208 selbst, und hier äussert er sich über das Verdienst des Werkes in folgender Weise: „Die Arbeit am Gesichte und am Ohr ist vortrefflich und ersteres mit einer ausserordentlichen Zartheit und Weichheit behandelt. Das Haar ist in den vielfältig gelegten Locken frei, leicht und schön gearbeitet. Die Buchstaben sind, da der Camee kein kleiner Stein von gewöhnlicher Grösse war, nichts weniger als ängstlich und mühsam, sondern frei und ungesucht gebildet.“ Nur Stephani (bei Köhler S. 362) möchte die Annahme eines Künstlernamens trotz der Gleichzeitigkeit des Bildes und der Inschrift nicht für hinreichend gesichert halten, aus keinem andern Grunde, als weil die Buchstaben vertieft geschnitten sind. Allein betrachten wir nur den Gebrauch der gesammten antiken Epigraphik, so erscheint es viel auffälliger, auf Cameen überhaupt erhaben geschnittene Buchstaben zu finden, als dass das umgekehrte Verfahren irgendwie Anstoss erregen könnte. Auf dem Steine des Epitynchanos 498

aber wüsste ich kaum eine Stelle, wo eine erhabene Inschrift hätte Platz finden können, ohne dem Eindrucke des Bildes wesentlichen Eintrag zu thun.

Beiläufig ist zu erwähnen, dass das Kupfer bei Gori irrthümlich *CΠITYΓXA* darbietet, was Veranlassung zur Annahme eines Steinschneiders Spitynchas bei Sillig gegeben hat. Eben so ist die Inschrift *ΕΠΙΤΡΑΧΑΛΟΕ ΕΠΟΙΕΙ* bei Clarac p. 254; C. I. 7185 eine offenbare Corruption der Gemmeninschrift, welche gewiss auch der Fälschung Ligorio's bei Gudius p. 50, 9; C. I. 6145: *ΠΤΥΝ-ΧΑΝΙΟΣ ΕΠΟΙΟΙ* zu Grunde liegt. Die von Einigen vermuthete Identität unseres Epitynchanus mit dem Aurifex aus dem Columbarium der Livia ([Bianchini, p. 49, n. 129]; Gori 151, n. 115) lässt sich nicht beweisen.

Ausser diesem Steine citirt Murr (Bibl. glypt.) p. 75: Venus et Cupidon. Un triomphe, avec ce nom, worüber nichts weiter bekannt ist. — Ein Germanicus mit der Inschrift *ЄΓΙΤΥ* nach einem Stoschischen Schwefel bei Raspe 11250 ist wahrscheinlich eine Copie; ein Mercur auf dem Adler des Jupiter mit der gleichen Inschrift *ЄΓΙΤΥ*, ebenfalls nach einem Stoschischen Schwefel bei Raspe 2369 wird von diesem eine Arbeit des zweiten oder dritten Jahrhunderts genannt, hat also, auch abgesehen von der verdächtigen Abkürzung des Namens, mit dem Künstler des Germanicus nichts zu thun. Noch unzulässiger ist es, wenn Visconti (op. var. II, p. 121 und 252) die Buchstaben *ЄΓΙ* neben einer Darstellung des Bellerophon auf Epitynchanos beziehen will.

Euodos.

Euodos ist der Künstler eines Kopfes der Julia, Tochter des Titus, der auf einen Bergkrystall von beträchtlicherer Grösse, als die gewöhnlichen Gemmen, vertieft geschnitten ist. Die Ausführung ist von der äussersten Sorgfalt und Zartheit und namentlich auch in der Behandlung des künstlichen hohen Haaraufsatzes vortrefflich. Hinter dem Kopfe findet sich die Inschrift *ЄΥΟΔΟC ЄΠΟΙЄΙ*: Stosch t. 33; Bracci II, t. 73; Mongez Iconogr. rom. t. 35; Lippert II, 686; Raspe 11521; Cades V, 434 (und ebend. 451 eine verkleinerte freie Nachbildung mit der Inschrift *ЄΥΟΔΟC*); C. I. 7190. Die Geschichte dieser Gemme lässt sich bis in die Zeit Carls des Grossen verfolgen: sie befand sich an einem Reliquienkästchen in der Capelle dieses Kaisers, welches Carl der Kahle der der Kirche des h. Dionysius zu Paris schenkte: Doublet, Hist. de l'abbaye de St. Denys, Paris 1625, p. 335; [Felibien Hist. de l'abb. de S. D. p. 542]. In neuerer Zeit ist sie von dort in die k. Bibliothek versetzt worden: [Dumersan Descr. p. 30]. Ueber die Steinart vgl. Köhler S. 212.

Ein Carneol mit dem Bilde einer halben weiblichen Figur, welche Lippert I, 414 für eine Bacchantin, Raspe 3418 für eine Muse erklärt, mit der sehr undeutlichen Inschrift *ЄΥοΔοC ЄΠοΙ*, wird von Köhler S. 160 für ein höchst unbedeutendes Stück von neuer Arbeit erklärt. Ausserdem erwähnt Millin, Dictionn. d. beaux-arts I, p. 711 einen Sard mit der Darstellung eines Pferdekopfes von ausgesuchter Arbeit mit dem „antiken" Namen des Euodos, *ЄΥΟΔΟC*, der nach Clarac p. 114 aus der Schellersheim'schen Sammlung in den Besitz des Baron Roger gekommen ist. Ist derselbe mit dem bei Cades XV, O, 2 als Onyx der Blacas'schen Sammlung angeführten Steine identisch, so ist er nichts als eine Copie von der Gegenseite nach dem berliner Carneol mit der Inschrift *ΜΙΘ*.

Eutyches.

Ein blassgefärbter Amethyst, grösser als die gewöhnlichen vertieft geschnittenen Steine, früher in der Sammlung Salviati, dann Colonna, später im Besitz des Fürsten Avella zu Neapel, zeigt das sehr vertieft geschnittene vorwärts gewandte Brustbild der Athene. Der Helm ist unten mit zwei Widderköpfen, oben mit zwei Greifen, die Brust mit der Aegis geschmückt; die Haltung des linken Armes erinnert an die Minerva Giustiniani, nur dass die Hand mehr erhoben, der Elnbogen schärfer gebogen erscheint. Daneben findet sich die Inschrift:

ЄΥΤΥΧΗϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ΑΙΓЄΑΙΟϹ ЄΠ

Stosch t. 34; Bracci II, 74; Cades I, H, 25; Müller u. Oesterley Denkm. II, 206. Das Alter des Steins und die Vortrefflichkeit der Arbeit sind allgemein anerkannt. Dagegen behauptet Köhler S. 149, dass „diese schöne Gemme leider durch die Aufschrift, deren Neuheit auffallend sei, verunstaltet worden.“ Die Gründe, welche er dafür anführt, sind folgende: 1) gäbe es keine echten Gemmen mit dem Namen des Dioskurides; 2) „man hatte die Absicht gehabt, den Dioskurides zu einem Bürger von Aegä in der blühenden Landschaft Aeolis zu machen, allein aus Unwissenheit verwandelte der Verfälscher den Vater seines neugeschaffenen Künstlers in einen Bürger von Aegeae in Cilicien, einer Landschaft, die sich durch hellenischen Sinn, Denkart und Kunst nie ausgezeichnet hat.“ Dazu sei die Form ΑΙΓЄΑΙΟϹ sprachwidrig und kaum in Cilicien zu dulden; und die Abkürzung ЄΠ widerstreite der Gewohnheit der Zeit des Dioskurides; 3) sei unser Brustbild ein im grossen Geschmacke erfundenes und ausgeführtes gänzlich manierloses Werk und zeige mit Werken aus dem Zeitalter des Augustus nicht die geringste Aehnlichkeit. Endlich 4) erwecke es Verdacht, dass diese Gemme plötzlich zur Zeit des Stosch zum Vorschein gekommen sei. Eine ausführliche Widerlegung dieser Behauptungen hat bereits Tölken in seinem Sendschreiben an die petersburger Akademie S. 24 fgde. gegeben. Was den Namen des Dioskurides anlangt, so kann ich mich hier auf den Artikel über diesen Künstler so wie auf den späteren über Herophilos beziehen. Die Richtigkeit der Form ΑΙΓЄΑΙΟϹ weist Tölken factisch aus Münzen nach und auch sprachlich wird sie im C. I. 7192 vollkommen gerechtfertigt. Die an sich keineswegs unverständliche Abkürzung ЄΠ konnte einzig durch den Mangel an Raum bedingt sein. Und warum sollte nicht in Aegeae ein Meister der Steinschneidekunst wie Eutyches geboren sein können, da doch aus dem benachbarten Soli zwei berühmte Griechen, der Dichter Arat und der Stoiker Chrysipp, stammen? Eben so unzulänglich ist Köhler's Bemerkung über den Styl. Offenbar liegt der Athene des Eutyches ein berühmtes Werk der Sculptur zu Grunde. Wissen wir aber nicht, dass gerade in der augusteischen Periode ältere Werke in grossem Style und völlig manierlos copirt wurden? So bleibt nur der gegen Stosch geschleuderte Vorwurf übrig, den Tölken gleichfalls zu entkräften versucht hat. Seitdem ist dies aber in noch schlagenderer Weise durch unerwartete Zeugnisse aus älterer Zeit geschehen, welche dazu den inneren Gründen Tölken's für die Echtheit der Inschrift die schönste äussere Bestätigung gewähren. De Rossi hat nämlich in den Scheden des Cyriacus von An-

cona in einer vaticanischen Handschrift (n. 5252, p. 10) folgende Angabe gefunden (s. Bull. dell' Inst. 1853, p. 26): „Eug. P. a. XV (Eugenii Papae anno XV = 1445) Venetum Ser. ab urbe condita M. XX. III. Ad crystallinam Alexandri capitis ymaginem. Hec antiquis grecis litteris descriptio conscuplta videtur

ΕΥΤΗΧΗC
ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔοΥ
ΑΙΓΕΔΙΟC . ΕΠΟΙ
ΕΙ

Que latine sonant: Eutychus Diuscuridis Aigelius fecit." Nach den folgenden Worten: „Bertutio Delphino Venetum Alexandreae classis praefecto" schien diesem der Stein von Cyriacus geschenkt worden zu sein. Die Vermuthung Braun's, dass der angebliche Alexander nichts anderes sei, als unsere Athene, hat sodann ihre Bestätigung durch eine weitere Mittheilung de Rossi's (p. 54) aus einer andern vaticanischen Handschrift (5237, fol. 515 b) erhalten, welche von einem Zeitgenossen des Cyriacus aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts herstammt:

ΕΥΤΥΧΗC
ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔοΥ
ΑΙΓΕΔΙΟC . ΕΓΟΙ
ΕΙ

502 „Ad M. Laepomagnum ex K. A. litterarum particula de Alexandri macedonis in cristallino sigillo comperta nuper imagine praescripta cum inscriptione

Praeterea ut insigne admodum aliquid tibi referam, cum mihi Jo. Delphin, ille *Ναύαρχος* diligens *καὶ φιλοπονώτατος*, apud eum per noctem praetoria sua in puppi moranti pleraque nomismata praeciosasque gemmas ostentasset, alia inter eiusdem generis supellectilia nobile mihi de cristallo sigillum ostendit, quod policiaris digiti magnitudine galeati Alexandri macedonis imagine pectore tenus miraque eutychetis artificis ope alta corporis concavitate insignitum erat et expolitae galeae ornamento, bina in fronte arietum capita, certa Ammonii Jovis insignia parentis, tortis cornibus impressa, ac summo a vertice thyara, cursu veloces hinc inde λαργικοὺς (?) molosos, gerere videtur eximia artis pulchritudine, et sub galea tenuissimus (sic) hinc inde capillamentis princeps suctili velamine et peregrino habitu elaboratis a summitate listis amictus, dexteram et nudam cubitenus manum, veste summo a pectore honeste pertentantem, videtur admovisse, et gestu mirifico facies regioque aspectu acie obtuitum perferens, vivos nempe de lapide nitidissimo vultus, et heroicam quoque suam videtur magnitudinem ostendare. Cum et ad lucem solidam gemmae partem objectares, ubi cubica corporalitate, intus sublucida et vitrea transparenti umbra mira pulchritudine membra quoque spirantia enitescere conspectantur, et tam conspicuae rei opificem suprascriptis inibi consculptis litteris graecis atque vetustissimis intelligimus."

Im vorigen Jahrhundert befand sich der Stein im Besitz der Salviati's und Colonna's, sodann der Fürsten Avella in Neapel. In neuerer Zeit gehörte er, wenn ich nicht irre, zur Schellersheim'schen Sammlung, so dass ein zweites Exemplar der Marlborough'schen Sammlung (t. 2, pl. 12), welches Clarac p. 112 erwähnt, wohl eine Copie sein wird.

Als Werke des Eutyches werden bei Clarac noch drei Steine angeführt: der erste, ein Onyx, zeigt den Sonnengott auf einer Quadriga; unter den Rossen die Mondsichel und ein Stern; im unteren Abschnitt *ЄΥΤΥΧΗϹ*. Ob der Name hier den Künstler bezeichnet, können wir unentschieden lassen, denn der Stein gehört zu der berüchtigten de Thoms'schen Sammlung; und es müsste daher erst der Beweis der Echtheit geliefert werden: de Thoms t. VI, 3; de Jonge Notice p. 163, n. 4; Raspe 3100. Der zweite Stein mit dem Bilde eines jungen Römers: Raspe 10630 (nicht 1063) hat nicht den Namen Eutyches, sondern Eutychianos. Die Darstellung des dritten endlich, den Clarac citirt: Athene, welche für Orestes ihre Stimme abgiebt, ist zwar, wie angegeben wird, bei Eckhel (Choix de pierr. gr. t. 21) abgebildet, aber von der Inschrift *ЄΥΤΥΧΗϹ·ΔΙΟϹ*. findet sich weder auf dem Kupfer, noch im Text eine Spur; der Stein gehört vielmehr, wie R. Rochette (Lettre p. 137) bemerkt und ich bei Cades bestätigt finde, der Poniatowski'schen Sammlung an, ist aber von geringer Arbeit. 503

Felix.

Eine der ausgeführtesten Darstellungen des Palladiumraubes, mit den Figuren des Diomedes und Ulysses und der Andeutung einer dritten todt am Boden liegenden Figur, so wie mit manchem architektonischen Beiwerk, findet sich auf einem Sardonyx der Marlborough'schen, früher der Arundel'schen Sammlung. Im Abschnitt liest man die Inschrift:

ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ϹЄΟΥΗΡΟΥ
ΦΗΛΙΞ ЄΠΟΙЄΙ

Stosch t. 35; Bracci II, 75; [Gems of Marlb. I, pl. 39]; Millin gal. myth. t. 171, n. 565; Raspe 9433; C. I. 7271. Dass Köhler (S. 100) den Sardonyx auf das Zeugniss des Bracci hin für eine Arbeit des Flavio Sirleti erklären wollte, beruht auf einer Verwechselung mit einem nachher zu erwähnenden Stein. Die Vertheidigung hat diesmal Stephani übernommen, der hier eine der wenigen echten Steinschneider-Inschriften anzuerkennen geneigt ist, wenn er auch in Ermangelung eines guten Abdruckes des Steines ein entscheidendes Urtheil nicht auszusprechen wagt (Ang. Steinschn. S. 238). Der Hauptgrund, welcher für die Echtheit spricht, liegt in der Fassung der Inschrift: „Hätte ein Fälscher durch den Namen des Calpurnius Severus den Vater des Felix bezeichnen wollen, so würde er auch so gut, wie jeder andere, gewusst haben, welche Reihenfolge der Worte dazu nöthig ist. Hingegen giebt dieser Genitiv einen guten Sinn, sobald man ihn auf den Weihenden oder Schenkenden bezieht (vgl. auch Letronne Ann. d. Inst. XVII, p. 274). Den Namen aber eines solchen auf diese Weise beizufügen, stimmt nicht mit der Sitte der Fälscher überein, deren Kenntnisse wohl nicht einmal so weit reichten, und dass die zweite Zeile der Inschrift ein späterer zu der ersten gemachter Zusatz sei, wird durch die Vertheilung im Raume, wenn man den Abbildungen trauen darf, unwahrscheinlich." Gewiss wird demnach die Inschrift so lange für echt zu gelten haben, als sich nicht durch gewichtige Gründe ein Zweifel rechtfertigen lässt. 504

Auf einer Wiederholung derselben Darstellung findet sich die Inschrift

ΦΗΛΙΞ
ЄΓΟΙЄΙ

an der Basis, auf welcher Diomedes kauert. Gori besass einen Abdruck dieses Steins, wie er meint, aus Andreini's Sammlung, aus der er mit anderen verschwunden war. Nicht zu verwechseln ist er mit einer andern Wiederholung im florentiner Museum. Diese Andreini'sche Gemme ist es, welche Köhler für eine Arbeit des Flavio Sirleti erklärt: Gori Mus. Flor. II, p. 69; Bracci II, p. 105; Caylus rec. de 300 têtes pl. 173; Raspe 9435; Cades III, E. 278; C. I. 7271 b. Wohl aus Versehen bezeichnet Worlidge Gems 115 den Stein mit dem Namen auf der Basis als in Marlborough's Besitz befindlich.

Ein Carneol der Strozzi'schen Sammlung, Amor und Psyche, der capitolinischen Gruppe ziemlich entsprechend, mit der Inschrift *ΦΗΛΙΞ* ist eine Arbeit des Felix Bernabé, eines Steinschneiders des vorigen Jahrhunderts: Raspe 7181, pl. 43; Cades XXII, P, 9; Stephani bei Köhler S. 289. Diesem ist vielleicht auch das Bild eines Centauren mit der Inschrift *ΦΗΛ . ЄCP* beizulegen: Raspe 4445. Ebenfalls modern ist eine angebliche Lucretia mit der Inschrift *ΦΗΛ . ЄΓ* bei Cades XXII, P, 10. Dass die Buchstaben *K Φ* neben einem Mercurkopf mit Raspe 2291 nicht *Καλπουρνίου Φῆλιξ* gedeutet werden dürfen, braucht nicht weiter bewiesen zu werden. Ebenso können hier die Steine mit der lateinischen Inschrift *FELIX* übergangen werden: Raspe 7758; R. Rochette Lettre p. 137; Clarac p. 117.

Herakleidas.

In das Museum von Neapel ist ein vor wenigen Jahren bei Capua gefundener schwerer goldener Ring übergegangen, in den anstatt eines geschnittenen Steines 505 ein in eine hellere Metallmischung (Elektron) gravirter Kopf eingelassen ist. Dass in demselben M. Junius Brutus dargestellt sei, wird nach dem Vorgange S. Giorgio's allgemein angenommen. Den daneben stehenden Namen des Künstlers las zuerst Minervini (Bull. Nap. N. S. III, p. 178):

ΙΕΟΓΞ

. . . *ΣΛΛΙΞΑΝΑ* . .

während später Braun (Bull. dell' Inst. 1855, p. XXXII) die nachher auch von andern als richtig erkannte Lesart *ΗΡΑΚΛΕΙΔΑΣ* || *ΕΠΟΕΙ* aufstellte. Die Arbeit wird hinsichtlich ihrer Schönheit von Braun mit einer Münze von Catania verglichen (Spec. of anc. coins of Magna Grecia pl. 10; Müller u. Oesterley D. a. K. II, XI, n. 122), auf welcher sich der Name des Herakleidas ebenfalls findet, obwohl die Identität der Person damit noch keineswegs bewiesen ist. Uebrigens mag Herakleidas nur aus praktischen Rücksichten unter den Steinschneidern seinen Platz finden, während ich weit entfernt bin, die Gravirung in Metall mit der Steinschneidekunst zu identificiren.

Herophilos.

„Durch einen nicht sehr fein angelegten Betrug hat man einem vorgeblichen Sohn oder Schüler des Dioskurides, Herophilos mit Namen, durch die Aufschrift *ΗΡΟΦΙΛΟC ΔΙΟCΚΟΥΙΙΔ* das Dasein geben wollen, welche man auf einem grünlich türkisfarbenen Glasflusse von mehr als gewöhnlicher Grösse liest, der einen mit Lorbeer bekränzten Kaiserkopf vorstellt und vielleicht den Kaiser Augustus abbilden soll. Diese neue Arbeit ohne Aehnlichkeit und Geschmack befindet sich in der kaiserlichen Sammlung zu Wien.“ Diese Worte Köhler's (S. 151) mögen hier als eine Mahnung zur Vorsicht in der Kritik der Gemmen

voranstehen. Denn allerdings, wenn zum Behufe von Fälschungen kein Name lockender sein mochte, als der des Dioskurides, so ist es gewiss auffällig, dass ausser den Steinen mit seinem Namen sich nicht weniger als drei erhalten haben sollten, in welchen er als Lehrer oder Vater von drei verschiedenen Künstlern, Eutyches, Herophilos und Hyllos, erscheint. Und doch lässt sich nächst dem Eutyches, der uns bereits beschäftigt hat, auch Herophilos mit voller Sicherheit als authentisch nachweisen. Sein Werk ist zuerst bekannt geworden durch die Herausgeber Winckelmann's (VI, 2, S. 301, Anmerk. 1121; Taf. VIII, D), 506 und „der Sage nach wurde das erwähnte Kleinod bei Trier aufgefunden und gehörte noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts durch die Folgen der französischen Revolution von dort vertriebenen Geistlichen". In Arneth's Werk über die wiener Cameen, wo Taf. XIII, 1 die Inschrift *ΗΡΟΦΙΛΟC* || *ΔΙΟCΚΟΥΡΙΔ* gelesen wird, ist als Ort des Fundes die Umgegend von Mainz und als die Zeit das Jahr 1798 angegeben. Wären nun hiermit unsere Nachrichten erschöpft, so müsste die Möglichkeit einer Fälschung allerdings zugegeben werden. Aber noch ehe Köhler's Anklage veröffentlicht wurde, hatte bereits Welcker (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 386) bemerkt, dass „in des Pater Wiltheim Luxemburgum Romanum ein Stein des Klosters Echternach vorkomme, der nach ihm den Kaiser Augustus im Lorbeerkranz vorstellt mit der Inschrift *ΗΡΟΦΙΛΟC ΔΙΟCΚΟΙΡΟC*". In diesem erst 1842 zu Luxemburg von Dr. Neyen herausgegebenen Werke heisst es nun ausführlicher so (S. 290): „Inter antiquitates Efternacenses primus esto locus nobilissimae gemmae, quae in monasterii cimeliis forma tali ac magnitudine (wie in der Abbildung 365). Color ei ex coeruleo modice viridis; ipsa opaca, nec translucens. Iaspidem credo. . . . Ambitur argenteo margine novelli operis, haerente eiusdem metalli catenula, apta sic ex collo suspendi. . . . Iam materiae gemmae ita certat ars, ut longe vincat, genere sculpturae anaglyptico, imagine proiecta foras, ad totam sesquiunciam. — At quis ille, cuius nomen graecis minutissimis, et visum prope fugientibus litteris adscriptum? Pandant Suetonius et Plinius. . . . Et post haec dubitetur gemmae nobilissimae Efternacensis auctorem esse illum Plinii et Suetonii Dioscoridem? Cuius nomen, quod hic non legis integrum, aetatis vitio imputandum, margine gemmae ibi detrito, ubi exit Dioscoridis vocabulum, reliquis litteris *ΔΙΟCΚΟΥΡ* . . . hoc itaque gratulandum, quod Dioscoridi praenomen fuisse *ΗΡΟΦΙΛΟC* haec gemma docet." Das letztere nun freilich nicht; und eben so wenig bewährt sich, was Wiltheim weiter noch über die Aehnlichkeit des Kopfes mit Augustus bemerkt. Dagegen lehrt die beigegebene Abbildung nebst der Angabe über die Farbe des Steins ganz unwiderleglich, dass die von Wiltheim beschriebene und nach den von mir eingezogenen Erkundigungen in Echternach nicht mehr vorhandene Gemme keine andere ist, als die jetzt im wiener 507 Museum befindliche. Wiltheim aber starb gegen das Jahr 1694 (vgl. die Vorrede S. VI); seine Beschreibung rührt also aus einer Zeit her, in welcher auch nach Köhler die Fälschung der Künstlerinschriften auf Gemmen noch nicht begonnen hatte. Betrachten wir aber endlich die Fassung der Gemme in Silber mit einer Kette, um sie am Halse zu tragen, so werden wir nicht umhin können, uns der Verwendung so mancher antiken geschnittenen Steine in den Kirchenschätzen des Mittelalters zu erinnern, und demnach die echternacher Gemme

nicht etwa für eine neue, zu Wiltheim's Zeit gemachte Erwerbung, sondern für ein altes Besitzthum des Klosters halten müssen. — C. I. 7195; eine Abbildung auch im Trésor glypt. [Iconogr. rom. pl. V, n. 2].

Hyllos.

Auf einem Carneol, der, früher im Besitze Lorenzo's von Medici, dann Crozat's und des Herzogs von Orleans, schliesslich in die petersburger Sammlung gelangte, ist das Brustbild einer mit dem Diadem geschmückten Königin dargestellt, die man ohne hinlänglichen Grund Artemisia oder Cleopatra genannt hat. Vor dem Kopfe liest man *YΛΛOY*: Ursini Illustr. imag. t. 75; Stosch t. 39; Bracci II, t. 79; Mariette Cat. Crozat p. 24, n. 465; Raspe 15210; Köhler S. 108 und 293. Faber, der Herausgeber des Ursinus, glaubte, dass der Kopf durch die Inschrift als das Bild des Hylas bezeichnet sei, indem die Verdoppelung des *Λ* sich auch in den Handschriften des Theokrit und Apollodor finde. Wenn nun Köhler, während er der Behandlung des Bildes als vortrefflich alle Gerechtigkeit widerfahren lässt, ausruft: „Wie konnte aber dieses Brustbild einer weiblichen Schönheit das Bildniss eines kraftvollen Jünglings sein?“ so dürfen wir wohl fragen, wie sich mit einer solchen Frage die Annahme Köhler's verträgt: dass der Name im sechszehnten Jahrhundert hinzugefügt sei, um aus dem Kopfe ein Bild des Hylas zu machen. Die einfachste Logik verlangt vielmehr anzunehmen, dass eine so falsche Deutung des Kopfes nur durch das Vorhandensein der falsch verstandenen Inschrift möglich ward, ganz in derselben Weise, wie es bei den Köpfen mit dem Namen des Aetion, Hellen u. a. der 508 Fall gewesen sein muss. Die Inschrift muss daher zu den am besten beglaubigten gerechnet werden.

Auf einem Irrthume scheint mir die Note Stephani's (bei Köhler S. 293) zu beruhen: „Der Kopfschmuck kann nicht füglich Diadem genannt werden; eher könnte man ihn als vom Hinterkopfe nach vorn gelegte Haarflechten auffassen, die allerdings so gebildet sind, dass man glauben kann, es sei eine Perlenschnur eingeflochten. Cades (33, 217), dem auch R. Rochette Lettre à Mr. Schorn p. 142 folgt, erklärt den Kopf für eine Sabina.“ Stephani spricht hier offenbar von dem Kopf V, 471 der spätern Numerirung, von dem ich nicht weiss, ob er sich ebenfalls in Petersburg befindet: dieser aber ist rechts hin gewendet, die Inschrift findet sich hinter dem Kopfe, nicht wie auf dem Steine des Ursinus vor dem Halse; die weitere Bezeichnung *LAVR . MED* fehlt ganz, und nichts was Köhler von dem Charakter jenes Kopfes sagt, passt auf diesen: es ist ein ausgesprochen römisches Bildniss und allerdings nicht ohne Aehnlichkeit mit Sabina; die Arbeit sehr elegant und präcis, so dass die Inschrift daneben fast zu derb erscheint und ich daher das Urtheil über ihre Echtheit zunächst gern dem überlasse, der Gelegenheit hat, den Stein selbst zu prüfen.

Ein anderer Stein mit der Inschrift *YΛΛOY* war wenigstens schon im siebzehnten Jahrhundert bekannt, wie wir durch die Publication Canini's im Jahre 1669 wissen. Es ist ein Carneol des florentiner Museums, den vorher Ippolito Vitelleschi und zu Canini's Zeit der Marchese Antonio Tassi besass: Canini Iconogr. t. 3; Stosch t. 38; [Gori Mus. Flor. II, t. 2, 3]; Bracci II, t. 81; Winck. Descr. IV, 90. Hören wir zuerst, wie Köhler S. 156 über diesen Stein urtheilt: „Der Kopf auf diesem abendländischen nicht schönen Carneol, den ich

zu Florenz mehrmals untersucht habe, kann keine alte Arbeit sein. Dieses beweist die Rohheit der Erfindung, die sich gar übel ausnehmenden, vielmehr zottigen, als straubigen Kopf- und Barthaare, ferner die geschmacklose Beifügung des unverhältnissmässigen Diadems oder der Hauptbinde, welche nicht das Haupt umgiebt, sondern beinahe ausserhalb desselben angebracht ist. Endlich ist der ganze Einschnitt auf dieser Gemme unvollendet aus den Händen des Künstlers gekommen, und, was man nie an einem alten Steine finden wird, 509 völlig rauh und ungeglättet. Es scheint eine Arbeit des sechszehnten oder siebzehnten Jahrhunderts zu sein.“ Ich kenne das Original nicht, aber der Gypsabdruck lehrt, dass Köhler diese Arbeit keineswegs mit unparteiischem Auge betrachtet hat: was er an ihr aussetzt, wird uns in einem ganz andern Lichte erscheinen, sofern wir nur davon ausgehen, dass der Künstler nicht ein griechisches Ideal, sondern einen Barbarenkopf darstellen wollte. Gerade die angegebenen Eigenthümlichkeiten würde ein Künstler der von Köhler angegebenen Zeit, wenn er einen Griechen hätte vorstellen wollen, vermieden haben. Und was hätte ein damaliger Künstler, der von einem Steinschneider Hyllos noch nichts wusste, mit der Inschrift sagen wollen? Sie soll nach Köhler von dem Carneol des Ursinus genommen sein, „um anzuzeigen, man sehe hier den Hyllos, Sohn des Herakles.“ „Es ist einleuchtend, dass man unter dem Namen Hyllos oder Hyllas auf Orsini's Carneol den Liebling des Herakles, den Sohn des Theodamas verstand, den wir Hylas zu nennen gewohnt sind, und dass unter Hyllos auf der Gemme mit dem bärtigen Kopfe Hyllos, des Herakles und der Deianira Sohn gemeint war....“ Also: weil man in dem weiblichen Kopfe des Ursinus den Hylas zu erkennen glaubte, soll ein Fälscher den bärtigen Kopf bei Canini durch eine identische Inschrift zum Hyllos haben machen wollen? Wo ist in solchen Folgerungen nur der nothdürftigste logische Zusammenhang? Die Existenz der Inschrift und die ganz missverstandene Deutung Canini's sprechen vielmehr für ihr Alter und für ihre Bedeutung als Künstlerinschrift.

Mit der Stoschischen Sammlung kam in das berliner Museum ein im Feuer beschädigter Sardonyx von sechs Lagen, auf dem ein jugendlicher Heros dargestellt ist, der die Keule in der Rechten herunterhält, während die Linke, um welche die Chlamys geschlungen, auf den Rücken gelegt ist. Hinter der Figur steht die Inschrift, und zwar auf dem Stein rechtläufig *ΥΛΛΟΥ*: Winck. Descr. IV, n. 154; Bracci II, t. 78; Tölken Verzeichn. p. 262, n. 60; Köhler S. 182 (mit Note von Stephani S. 345). Winckelmann nannte die Figur Aventinus, Bracci Herakles. „Mir scheint der eine eben so wenig Grund zu seiner Meinung gehabt zu haben, als der andere,“ bemerkt Köhler, und allerdings könnte man mit demselben Rechte z. B. die Benennung Theseus vorschlagen. Das Motiv 510 ist von Figuren des Perseus genommen, der mit der Linken das Medusenhaupt hinter dem Rücken versteckt hält, wobei z. B. in einer antiken Paste bei Winck. Decr. III, 127 die Harpe in der Rechten weit angemessener und gefälliger erscheint, als in dem berliner Steine die für eine solche Haltung zu schwere Keule. Wenn dieser Umstand den Verdacht einer modernen Fälschung zu erwecken geeignet wäre, so ist doch dagegen geltend zu machen, dass die Figur schon von Enea Vico und von Maffei (Gemme II, 86: in gemma presso lo Stefanonio, als Milo gedeutet) abgebildet ist, wenn auch ohne die Inschrift.

die wegen ihrer Kleinheit leicht übersehen werden konnte. Ausserdem bemerkt Tölken (Sendschreiben S. 70): „Der Sardonyx ist durch Feuer stark beschädigt, so dass die Oberfläche sich voll kleiner Risse und Sprünge zeigt, von denen die Buchstaben der Inschrift so unterbrochen werden, dass dieselbe nothwendig vor dieser Beschädigung vorhanden gewesen sein muss, allein im Abdrucken verschwindet oder unkenntlich wird.“ Er erklärt demnach die Inschrift für unzweifelhaft antik. Auffällig bleibt dabei immer, dass sie auf dem Stein rechtläufig geschnitten ist, so wie auch noch zu bemerken ist, dass die Arbeit an sich keineswegs als bedeutend gelten kann.

Besonders bekannt ist ein Chalcedon des pariser Museums mit dem Bilde eines Dionysischen Stiers, der, mit Epheu um den Leib bekränzt, das Haupt wie zum Stosse gesenkt, auf einem Thyrsus vorschreitet; über ihm *VΛΛΟV*: Stosch t. 40; Mariette pierres gr. d. r. pl. 42; Bracci II, t. 80; Winck. Descr. II, 1602; [Lippert I, n. 512]; Raspe 13078; Cades II, A, 76. Ueber die Inschrift bemerkt Bracci: die Buchstaben seien ordinär, vernachlässigt und scharf (taglienti) und ohne die gewöhnlichen Pünktchen an den Enden, so dass sie sich sofort als modern erkennen liessen, in welcher Ansicht auch die Steinschneider Alfani und die beiden Pichler mit ihm übereingekommen seien. Auch sei es ungewöhnlich, dass die Inschrift über der Darstellung stehe. Dass auch der Stier eine neue Arbeit sei, wird zwar von Köhler S. 156 behauptet, aber ihm schwerlich als bewiesen zugestanden werden. Dass die Alten nie in der besondern Art 511 des Chalcedon, auf dem sich der Stier findet, geschnitten haben sollten, wird sogar von Tölken (Sendschreiben S. 71) entschieden in Abrede gestellt. — Dass der Name des Hyllos auf anderen Wiederholungen des Stiers modern ist, braucht kaum bemerkt zu werden, selbst wenn wir zugeben wollen, dass an einigen das Bild selbst alt sein möge. Bekannt sind: 1) im Haag; *ΥΛΛΟΥ*: de Jonge Notice p. 157, n. 13; 2) Beryll des Lord Clanbrasil, *VΛΛΟΥ*: Worlidge Gems 156; nach Raspe 13090; 3) Sardonyx im Besitz Tunstalls, *VΛΛΟΥ*; Raspe 15708; 4—6) bei Raspe 13079 und 80; 13098; 7) ein Carneol bei Hamilton „mit moderner Inschrift“: Bracci II, p. 117.

Einer genauern Untersuchung bedarf der folgende Stein, über welchen F. v. Pulszky in Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 432 berichtet: „Einer spätern, doch guten Epoche gehört ein feuriger Carneol an, auf dem die Büste Jupiters mit Scepter und einem halben Adler abgebildet ist. Der Ausdruck ist weniger erhaben, als in dem Phidiasideal, die Barthaare etwas rauh; hinter dem Kopfe sehen wir die Buchstaben *ΥΛΛΟΥ* wie auf dem pariser Stein desselben Künstlers. Sie sind so klein, dass sie dem ersten Blick leicht entgehen, doch tief und scharf eingeschnitten. Auf der Kopfbinde befindet sich ein anderer Name mit dicken und weniger schönen Zügen eingegraben *ΓΕΡΙΦΛΝΤΕΣ*, vielleicht eine Zuthat des Mittelalters [?]; doch ist es sonderbar, diesen Namen auf einem unzweifelhaften Bilde Jupiters zu finden.“

Der wichtigste von allen Steinen mit dem Namen des Hyllos würde der folgende sein, sofern sich seine Echtheit nachweisen liesse. Es ist ein früher dem Baron Winckler gehöriger, jetzt im berliner Museum befindlicher Camee, der das Brustbild eines jungen lachenden Satyrs darstellt. Im Felde findet sich die vertieft geschnittene Inschrift:

ΥΛΛΟϹ
ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ
ЄΠΟΙΕΙ

Ungewöhnlicher Weise wird das Bild von Tölken (Sendschreiben S. 14) wegen des Styls der Arbeit für modern, von Stephani (bei Köhler S. 310) für echt gehalten: „der Schnitt zeigt in allen Theilen Klarheit nnd Bestimmtheit der Vorstellung und jene Keckheit der Hand, welche mit dem Aufwand möglichst weniger Mittel alles Wesentliche erreicht, und zwar in einem Grade, in welchem diese 512 Eigenschaften nur den besseren Werken des Alterthums eigen sind, so dass ein Zweifel an der Echtheit des Steins gar nicht aufkommen kann. Tadeln könnte man daran nur etwa, dass das Auge etwas zu wenig verkürzt ist.“ Dagegen wird die Inschrift natürlich auch von Stephani verworfen, theils wegen der vertieften Buchstaben, theils wegen der Erwähnung des Dioskurides. Aber nachdem sich Eutyches und Herophilos als Söhne des Dioskurides gegen jeden Zweifel bewährt haben, wäre es gewiss weniger zu verwundern, wenn sich ihnen auch noch Hyllos zugesellte. Leider hat sich die Geschichte des Steines bis jetzt nicht über die Erwähnung bei Gori [Mus. Flor. II, p. 13] hinaus verfolgen lassen, indem eine andere Notiz in einer Capponi'schen Handschrift (Vatic. 3016, fol. 38), von der Welcker spricht (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 386), bis jetzt nicht wieder hat aufgefunden werden können.

Alle folgenden Steine sind in hohem Grade verdächtig oder entschieden falsch: Eine Nereide von einem Triton getragen nebst zwei Amoren, davor *ΥΛΛ□Υ* auf einem Carneol bei Cades II, K, 11 findet sich nach Clarac p. 132 in der Marlborough'schen Sammlung [Coll. Marl. I, t. 40]. Die Buchstaben sind schlecht geschnitten, das □ viereckig; der Stein fragmentirt, nämlich so, dass der ganze untere Theil der Figur fehlt und sich gegen den Bruch hin eine gewisse Unklarheit der Motive zeigt; so dass schon dadurch der Verdacht einer modernen Fälschung hinlänglich begründet erscheint. — Die verlassene Ariadne, Carneol mit der Inschrift *ΥΛΛΟΥ* in der Sammlung Roger's, welchen Dubois bei Clarac p. 132 anführt, ist wahrscheinlich identisch mit einem angeblich der Piombino'schen Sammlung angehörigen Carneol bei Cades II, A, 405. Das Bild ist sehr schlecht in den Raum gepasst und namentlich im obern Theile sentimental modern. — Aus der de la Turbie'schen Sammlung sind in die des Herzogs von Blacas zwei Steine mit dem Namen des Hyllos übergegangen: ein Amethyst mit einem Silenskopf und ein weiss und grauer Achat mit einem angeblichen Hippokrateskopfe: Visconti Op. var. III, p. 410, n. 60; p. 423, n. 148; Clarac p. 133. Wahrscheinlich sind sie identisch mit denen, welche Cades XXII, P, 251 und 256, d. h. in der Abtheilung der modernen Steine mittheilt. — Paris auf einem Carneol des Lord Algernon-Percy mit dem Namen *VΛΛΟΥ* 513 (so!) wird von Raspe 9117 eine moderne Arbeit genannt. — Eine Diana mit der Inschrift *ΗΥΛΟΥ* (Raspe 2128) ist eine Copie nach der Diana des Heios. — Ein Carneol mit einer Silensmaske und der Inschrift *ΥΛΛΟΥ* im Besitz des General Rottier wird nur von Dubois bei Clarac p. 132 ohne weitere Bemerkung angeführt. — „. *ΛΛΟΥ* sitzende Pallas, das Medusenhaupt betrachtend; antike Paste im Haag: de Jonge Notice p. 143, n. 8; de Thoms pl. 6, n. 5, der Thrasyllus liest“: Clarac p. 132.

Koinos.

Die Untersuchung über diesen Künstler muss von einem kleinen Sardonyx ausgehen, der sich früher in Ficoroni's, dann des Grafen Caimo, später des Fürsten Liechtenstein Besitz befand. Dargestellt ist auf demselben ein nackter Jüngling (Meleager oder Adonis genannt), der, mit dem Elnbogen auf eine Säule gestützt, den Speer in seiner Linken nachdenklich betrachtet. Ein Hund neben der Säule blickt zu ihm empor: Maffei gemme ant. fig. IV, t. 20; Stosch t. 24, Bracci II, t. 54; Winck. Descr. II, 587; Lippert I, 295; Raspe 6482; Cades, I, F, 38; C. I. 7204. Die Inschrift hinter der Figur lautet in den drei zuerst genannten Kupfern *KOIMOY*, was Visconti (op. var. II, 121) in *KOINTOY* emendiren wollte. Der Abdruck zeigt jedoch, wie Stephani (Angebl. Steinschn. S. 228) richtig bemerkt, deutlich *KOINOY* und dieser Lesart folgt auch Stosch in der Unterschrift der Tafel und im Text. Wenn wegen dieser Inconsequenz Stephani eine persönliche Anklage gegen Stosch erheben will, so hat er dabei übersehen, dass dieser den Druck seines Werkes nicht selbst leitete, wie aus einer Anmerkung zu S. 69 hervorgeht, dass also die Vernachlässigung der Verbesserung im Kupfer nicht ihm zur Last fällt. Dieses Schwanken in dem Lesen der Inschrift mag den nächsten Anlass zur Verdächtigung der ganzen Arbeit gegeben haben, wobei wohl selten so leichtfertig, wie hier von Köhler (S. 183) geurtheilt worden ist. Aus seinen Worten geht hervor, dass er nicht einmal einen Abdruck vor sich hatte: denn er weiss nicht, welche Lesart der Inschrift die richtige ist. Nichtsdestoweniger heisst es: „Die Aufschrift ist offenbar neu und der Stein ist daher (weil ein später bekannt gewordener, gleich-514 falls sehr kleiner Stein mit der Inschrift *KOIMOY* wahrscheinlich von Natter's Hand ist) eher ein Werk Natter's als eines alten Künstlers, worüber der Anblick des Steines allein entscheiden könnte." Köhler vergass also in seiner Leidenschaft der Verdächtigung, dass Natter erst gegen 1732 nach Florenz kam und erst von da an im Styl der antiken Steinschneider zu arbeiten anfing (Gori Dact. Smith. II, p. 279; Natter Méthode, préface p. XXXIII), während er selbst den Stein aus dem schon 1724 erschienenen Werke von Stosch citirt. Gründlicher verfährt Stephani; aber seine Argumentation ist darum nicht überzeugender: „Dieser Stein ist wahrscheinlich eine moderne Copie der von Maffei erwähnten Statue, mit welcher die Composition nach seiner Versicherung vollkommen übereinstimmen soll. Diesen Verdacht erweckt schon die ungemeine Kleinheit des Maassstabes (?), während von antiker Freiheit und Energie das sauber und elegant gearbeitete Bildchen keine Spur zeigt. Die mit Kugeln versehenen Buchstaben sind allerdings etwas tiefer eingeschnitten, als gewöhnlich die modernen, entsprechen diesen aber durch die äusserst dünnen und schmalen Linien, aus denen sie bestehen." Das Letztere wird durch den Abdruck, den ich vor mir habe, keineswegs bestätigt; und was den Styl des Bildes anlangt, so vermag ich etwas Unantikes wenigstens in demselben nicht zu finden, und der Charakter der Sauberkeit und Eleganz scheint mir gerade durch die Kleinheit des Maassstabes bedingt und gerechtfertigt. Endlich bliebe aber noch die Frage zu erledigen, wie ein moderner Fälscher auf den ungewöhnlichen Namen Koinos verfallen konnte. Stephani antwortet durch die Hinweisung auf den gleichnamigen Maler bei Plinius 35, 139: Coenus (pinxit) stemmata. „Allein es

ist nicht unmöglich, dass der Name selbst aus dieser Quelle nur auf indirectem Wege hervorging, indem der Künstler, welcher den Stein des Grafen Caimo schnitt, vielmehr aus den Papieren des Pirro Ligorio schöpfte. Aus diesen nämlich sehen wir im Jahre 1731 eine Inschrift hervorgehen, welche anfängt: C. Coilius C. lib. Ismenias Kaelator . . . (Gudius p. 213, 9); und der Steinschneider oder sein gelehrter Gehülfe las dort vielleicht mit Recht oder Unrecht, nicht Coilius, sondern *COINVS*.“ Man muss bedauern, dass so viel Scharfsinn nicht auf eine bessere Sache verwendet worden ist: denn hier dient er nur, gegen 515 die Richtigkeit des ganzen Raisonnements Verdacht zu erwecken. Erweisen sich demnach alle Gründe gegen die Echtheit als unzulänglich, so muss dagegen der Umstand, dass die Inschrift zuerst falsch gelesen ward, für dieselbe sprechen: denn ein Fälscher würde wenigstens für die Richtigkeit der Lesung gesorgt haben. Endlich aber dürfen wir nicht übersehen, dass der Stein schon von Maffei publicirt worden ist, also zu einer Zeit, in welcher auch nach Köhler und Stephani die Fälschung von Künstlerinschriften kaum noch begonnen hatte.

Mit der Inschrift *KOINOY* wird ausserdem nur noch ein Augustuskopf auf einer Stoschischen Schwefelpaste von Raspe 11053 (Cades V, 266) angeführt, für dessen Echtheit ich nicht einstehen mag. Von vorn herein verdächtig sind dagegen die Steine mit der Inschrift *KOIMOY*; denn dieser Name ist, wie Letronne (Ann. dell' Inst. XVII, p. 266) nachweist, ungriechisch, und ausserdem liegt die Quelle der Fälschung in der falschen Lesart des zuerst behandelten Steines offen vor uns. Von dieser Art ist ein Sardonyx von aussergewöhnlicher Kleinheit mit dem Bilde eines Satyrs in lebhafter Bewegung, den zuerst Natter als in seinem Besitz befindlich bekannt machte: Méthode pl. 22; Bracci II, t. 55. Die Lesung der Inschrift *KOIMOY* ist zwar zweifelhaft: „pour moi je ne voudrais ni souscrire à cette conjecture, ni la combattre, parce que ces charactères sont si petits et si endomagés par le temps, qu'il est presque impossible de les déchiffrer“, sagt Natter, und so könnte, die Echtheit vorausgesetzt, auch wohl *KOINOY* auf dem Stein gestanden haben. Aber die Figur, fast ganz dem Satyr des Pergamos entsprechend, gehört zu denen, die mehrfach zu Fälschungen benutzt worden sind; und so mag der Verdacht, den schon Bracci (II, p. 5) aussprach, dass die Inschrift ein moderner Zusatz sei, wohl begründet sein. Ob das Ganze, wie Köhler (S. 182) behauptet, ein Werk Natter's sei, der in geschmackvoller Ausführung sehr kleiner Figuren eine grosse Geläufigkeit besessen, wage ich nicht zu entscheiden. Natter leugnet zwar nicht, dass er Gemmen mit griechischen Inschriften selbst gefertigt, aber er stellt entschieden in Abrede, dass er je eine dieser Arbeiten selbst für antik ausgegeben oder als antik verkauft habe (Méthode, préf. p. XXX). — Endlich ist durch Vis- 516 conti (Iconogr. gr. pl. 17, 2) ein Carneol aus dem Besitz des Marquis von Salinas bekannt geworden: Pythagoras sitzend, die auf einer Säule vor ihm liegende Kugel berührend, neben der Säule *KOIMOY*. Die Darstellung möchte leicht von der auf derselben Tafel abgebildeten Münze entlehnt sein. Dazu kömmt aber weiter, dass nach Clarac p. 81 die Steine der angeführten Sammlung hinsichtlich ihrer Echtheit überhaupt wenig zuverlässig sind.

Mykon.

Schon Faber in der Vorrede zu den Illustrium imagines des Ursinus (p. 4) er-

wähnt als in dessen Besitz befindlich Aristotelis in diaspro simulacrum a Mycone factum; und Spon misc. IV, p. 122 giebt eine kleine Abbildung dieses von ihm Sardonyx genannten Steines: es ist das Brustbild eines unbekannten ältlichen bartlosen Mannes, hinter dem sich in der Abbildung die Inschrift *MIKΩNOC* findet, während im Text von Mykon die Rede ist. Stosch (t. 42) giebt eine neue Abbildung nach einem Abdrucke des Steines, den er mit einer Zeichnung in einem Exemplar des Ursinus bei Bianchini verglich: bei ihm lautet die Inschrift *MYKΩNOC.* Eben so giebt sie Bracci (II, t. 83), der aber wohl nur Stosch copirte. Weiter wird von Lippert II, 629 ein Hyacinth mit dem Kopfe des Caligula als Werk des Mykon angeführt. Diese Benennung bestreitet jedoch Raspe 12187. Er scheint den Lippert'schen Hyacinth, den er nach einem Stoschischen Schwefel giebt, für identisch mit dem Jaspis des Ursinus zu halten. Köhler zweifelt daran, zuerst wegen der Verschiedenheit der Steinart; aber da auch Lippert schwerlich das Original gesehen, so wäre ein Irrthum bei ihm leicht erklärlich. Weiter aber beruft er sich auf „die grosse Verschiedenheit in den Gesichtszügen, die hier viel zu jugendlich erscheinen und des kräftigen Ausdrucks in der Bildung sowohl als in der Behandlung gänzlich ermangeln, und nebst der wenig bedeutenden, nichts vom Geschmacke des Alterthums an sich tragenden offenbar neuen Arbeit verbieten zu glauben, dass dieser Stein derselbe sein könne, den vormals Orsini besass, welcher so lange denen zugezählt werden muss deren Echtheit und Alterthum ungewiss ist, bis ein glücklicher Zufall ihn an's Licht führen wird." Ich fürchte, dass Köhler die Lust der
517 Verdächtigung auch hier zu weit geführt hat; denn vorher nennt er den von Lippert und Raspe gegebenen Kopf „dem von Spon gelieferten nicht ganz unähnlich". Wie dem aber auch sei, so ist gewiss, dass sich ein Stein mit Mykon's Namen im Besitz des Ursinus befand. Wenn nun Köhler vermuthet, der Name sei in neuerer (des Ursinus) Zeit hinzugefügt, um den Kopf als das Bild des Malers Micon zu bezeichnen, so ist diese Annahme nicht besser begründet, als die verwandten Behauptungen über Aetion, Hellen, Hyllos u. a.; und auch in dem vorliegenden Falle wäre wiederum nicht abzusehen, was den Anlass gegeben haben sollte, in diesem Kopfe das Bild des verhältnissmässig doch wenig berühmten Malers zu vermuthen. — Auch der Anstoss, der darin zu liegen scheint, dass die Form Mykon der früher üblichen irrthümlichen Schreibung des Namens des Malers ihren Ursprung verdanken möge, wird dadurch gehoben, dass neben Mikon auch Mykon wenigstens einmal bei Pausanias (6, 2, 9) als Name eines Samiers vorkömmt.

Ein kleiner Onyx, früher im Besitz der Caroline Murat, dann des Barons von Magnoncourt: Amor auf einem Löwen reitend, darüber die Inschrift *MYKΩNOC*, wird zwar von Clarac (p. 150) für antik gehalten. Doch möchte nach Clarac's Worten: m'a paru antique ainsi que le nom, eine erneute Prüfung seiner Echtheit nicht überflüssig sein. — Ein Cades'scher Abdruck eines Hyacinths, angeblich im Museum zu Florenz, zeigt eine sitzende, halbbekleidete weibliche (?) Figur, mit einer Schriftrolle in der Linken, während sie die Rechte wie demonstrirend erhebt und zugleich eine vor ihr auf einer Säule aufgestellte Maske betrachtet; hinter ihr *MYKΩNOC.* Die Arbeit ist ohne besonderes Verdienst, und es wäre schwer zu begreifen, selbst wenn sie alt sein sollte, dass ein Künstler ihr seinen Namen beigefügt hätte.

Neisos.

„Auf einem vortrefflichen morgenländischen Carneole von grösserem Umfange, als die gewöhnlichen Ringsteine, der aus der Sammlung des grossen Kunstliebhabers Crozat in die des Duc d'Orléans und mit dieser in die kaiserlich Russische kam, ist der unbärtige unbekleidete Zeus gebildet. Um den linken Arm hat er die Aegis gewickelt und stützt sich ein wenig auf einen Schild; mit der Rechten hält er den Blitz. Zu seinen Füssen steht der Adler, der im Begriff ist, seine Flügel auszubreiten und im Felde die Aufschrift *NEICOY*“: Köhler 518 S. 192; Mariette, Cat. Crozat p. 43, n. 713; Winckelm. Descr. II, 48; Mon. in. t. 9; Pierres gr. du Duc d'Orléans II, pl. 23; Raspe 962; pl. 18; Cades I, A, 65; Millin Gal. myth. t. XI, f. 38; Müller Denkm. II, n. 24; C. I. 7224. Von der Inschrift sagt Köhler: „Diese Buchstaben sind weder schön von Gestalt, noch sauber ausgeführt; sie sind vielmehr so grob und plump geschnitten, als man sie auf keinem andern Steine in Stosch's und Bracci's Folge finden kann. Sie besitzen nichts, was veranlassen könnte, sie für den Namen eines alten Steinschneiders zu halten. Ueberdies sind sie völlig anspruchslos und ungesucht eingeschnitten, dergestalt, dass dieser Nisos, wie es scheint, zwar nie den Namen des Künstlers, wie Crozat glaubte, aber beinahe eben so wenig den des Besitzers hat bezeichnen können. Ich zweifle an dem Alterthum dieser Aufschrift.“ Dieser Auseinandersetzung gebricht es vor allem an Klarheit: die Inschrift soll weder den Künstler noch den Besitzer bezeichnen; was aber dann? Sie soll völlig anspruchslos und ungesucht eingeschnitten sein und doch eine Fälschung? Und wie wäre ein Fälscher gerade auf diesen Namen gefallen? Allerdings hat auch Bracci II, p. 284 den Künstler Neisos unter die Verdächtigen gesetzt; vielleicht aber nur, weil er den Namen „Nicus“ las. Stephani dagegen (bei Köhler S. 353), der nach dem Original urtheilen konnte, entscheidet sich nicht nur unbedingt für die Echtheit der Inschrift, sondern auch für ihre Gleichzeitigkeit mit dem Bilde; und demnach wird es erlaubt sein, dem Neisos seine Stelle unter den Steinschneidern zu wahren. — Dubois bei Clarac S. 242 erwähnt ausserdem einen Jaspis (iaspis noir onyx) der Roger'schen Sammlung mit der Darstellung eines Hahns auf einem von zwei Ratten gezogenen Wagen und der fragmentirten Inschrift *NEI*... als ein altes Werk, über welches ich mir nach dieser kurzen Notiz kein Urtheil anmaasse.

Nikandros.

Ein Amethyst, dessen Besitz zwischen einem Engländer Deringh, einem Spanier Horcasita und endlich dem Herzog von Marlborough gewechselt hat, zeigt das Brustbild der Julia, der Tochter des Titus, und hinter ihrem Halse die Inschrift *NIKAΝΔPoC* || *EΠoEI*: Bracci II, t. 86, wo aus Versehen im Stiche die Inschrift 519 weggelassen ist; [Lippert III, n. 291], Raspe 11543; Cades V, 442; Murr p. 91; C. I. 7227. Das Urtheil Köhler's (S. 160) über diesen Stein lautet sehr absprechend: „Das Bildniss ist ohne Aehnlichkeit und völlig ohne Geschmack gearbeitet, und eben so wie die Inschrift von neuer Abkunft. Auch hier muss man sich wundern, dass Millin (Introd. p. 67) den Steinschneider Nikandros und sein elendes Werk in sein Verzeichniss aufgenommen hat.“ Die Unechtheit halte ich jedoch hierdurch keineswegs für bewiesen, da die Zuversicht des ausgesprochenen Tadels bei Köhler häufig in dem umgekehrten Verhältnisse zu

der Zuverlässigkeit seiner Gründe steht. So erweckt es z. B. hier kein günstiges Vorurtheil für seine Gründlichkeit, wenn er sagt, dass Bracci des Nikander „nicht in der Beschreibung, sondern blos in der Ueberschrift der Platte gedacht habe", während in der Beschreibung ausschliesslich von dem Künstler gehandelt und hinsichtlich der Darstellung auf das bei Gelegenheit des Euodos Gesagte verwiesen wird. Wenn aber in der Regel bei Fälschungen sich ein bestimmtes Motiv für die Wahl der Namen nachweisen lässt, so ist dies erstens hinsichtlich des Nikander nicht der Fall. Sodann will ich allerdings den Werth der Arbeit an sich nicht hoch anschlagen; sie hat etwas Derbes und Flüchtiges, aber eben darum macht sie den Eindruck der Echtheit, und namentlich weicht sie von der Masse der im vorigen Jahrhundert gefälschten Gemmen mit Künstlernamen weit ab. Dasselbe gilt von der Inschrift: sie ist mit einer gewissen Eilfertigkeit geschnitten: *E* aus drei flüchtigen Strichen ersetzt die mühsamere runde Form, für *O* und den Kopf des *P* genügt ein runder Punkt. Alles dies ist gewiss nicht Fälschermanier; und die vollkommene Harmonie zwischen der Arbeit des Kopfes und dem Schnitt der Buchstaben gewährt daher die beste Garantie der Echtheit des Ganzen.

Onesas.

Schon Agostini (Gemme ant. fig. II, 7) und nach ihm Maffei (Gemm. II, 50) publicirte eine antike Glaspaste, welche aus Andreini's Besitz später in die florentiner Gallerie gekommen ist. Dargestellt ist eine weibliche Figur, welche an einen Pfeiler gelehnt ihre Leier stimmt: eine Muse nenne ich sie deshalb 520 nicht, weil die rechte Schulter und Brust vom Kleide entblösst sind; hinter dem Pfeiler, auf dem ein nacktes Figürchen steht, liest man *ONHCAC* || ЄΓΟΙЄΙ: Stosch t. 45; Gori Mus. flor. II, t. 4; Bracci t. 88; Winckelm. Descr. II, 1263; Raspe 3440; Cades II, C, 27; C. I. 7231. Köhler, der im Allgemeinen das Verdienst dieses Werkes richtig würdigt (S. 190), kann doch auch hier nicht unterlassen, wenigstens gegen die Inschrift Zweifel zu äussern. Er nennt Gestalt und Kopf der Figur „gut erfunden und gezeichnet, auch die Ausführung leicht und geschmackvoll, aber alles nur angefangen, blos angelegt und nichts vollendet"; die verschiedenen Wiederholungen derselben Gestalt (deren es z. B. zwei mit den Namen des Allion und Archion giebt) ständen gegen diese Paste weit zurück. Weil aber alles nur angelegt sei, und der Glasfluss auch nicht von einem Steine, sondern von einem Entwurfe in Wachs genommen zu sein scheine, so müsse die Inschrift verdächtig sein, da doch kein Künstler seinen Namen auf einen blossen Entwurf werde geschrieben haben. Wie wenig haltbar alle diese Gründe sind, hat schon Stephani (S. 352) bemerkt. Namentlich hebt er mit Recht hervor, dass der Mangel an Beendigung wenigstens zum Theil wohl Folge der Nachlässigkeit bei Anfertigung der antiken Paste sein möge; und in der That ist die Arbeit keineswegs skizzenhaft derb, sondern sie ermangelt nur der Schärfe in den Details. Weiter aber bietet die Inschrift an sich betrachtet nichts Verdächtiges dar, und es wäre überdem kein Grund abzusehen, wie ein Fälscher auf den seltenen Namen des Onesas verfallen sein könnte. Nehmen wir endlich dazu, dass Figur und Inschrift bereits um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bekannt wurden, so wird auch der letzte Zweifel an ihrer Echtheit verstummen müssen.

Begründeter scheinen die Angriffe, welche ein zweiter Stein mit dem Namen des Onesas von Seiten Köhler's erfahren hat: ein Carneol der Andreini'schen und später der florentiner Sammlung mit dem Brustbilde des Herakles, der das Haupt mit dem Olivenkranz umwunden und um den Hals das Löwenfell geknüpft hat. Vor dem Halse steht *ONHCAC*; an dem oberen Theile ist der Stein beschädigt, Stosch t. 46; Gori Mus. Flor. II, t. 1, 3; Bracci II, t. 89; Winck. Descr. II, 1683; Lippert I, 532; Raspe 5504; Cades III, A, 22; C. I. 7232. Köhler sagt (S. 186): „Die Arbeit an diesem Kopfe scheint mir verdächtig, und es ist sehr leicht möglich, dass dem Künstler nach misslungenem Auge, welches ein wenig zu hoch steht, auch Stirn und Obertheil des Kopfes missfielen, und dass er deshalb den ganzen Obertheil abschlug, um das Nachgebliebene den Liebhabern als ein altes Bruchstück feil zu bieten. Die Namensaufschrift rührt gleichfalls aus neuer Zeit her.“ Soweit in diesem Falle ohne die Prüfung des Steines selbst ein Urtheil möglich ist, glaube ich mich Köhler's Ansicht anschliessen zu müssen. — Noch verdächtiger ist natürlich eine Wiederholung dieses Kopfes in der niederländischen Sammlung: de Jonge Notice, p. 156, n. 2. Denn obwohl sie dort noch über das florentiner Exemplar gestellt wird, so verlangen doch gerade alle Gemmen mit Künstlerinschriften in dieser Sammlung die vorsichtigste Prüfung. Ich vermag augenblicklich nicht nachzuweisen, ob dieser Stein der aus van Hoorn's Sammlung stammende ist, von dem Dubois nach dem Zeugniss des frühern Besitzers bemerkt, dass die Inschrift von C. Costanzi hinzugefügt sei (Ann. dell' Inst. XVII, p. 268, n. 4). — Verdächtig ist aus demselben Grunde der ebenfalls im Haag befindliche (p. 149, 17) fragmentirte Stein mit der Figur eines Jünglings (ohne Grund Odysseus genannt), der einen Helm in der Hand trägt, und der Inschrift . . . *CAC*, zumal er aus der berüchtigten de Thoms'schen Sammlung stammt: T. V, 4. — Noch ein Kopf des jugendlichen Hercules mit der Keule neben dem Halse auf einem Saphir der Strozzi'schen Sammlung bei Worlidge Gems 9 wird im Text kurzweg als Onesae opus ohne irgend eine weitere Gewähr bezeichnet.

521

Sehr gerühmt wird ein mit Lorbeer bekränzter Kopf des Apollo (?) mit der Inschrift *ONHCAC* auf einem Carneol, „früher im Besitz des Card. Albani, jetzt des Marchese de la Colonnelle“: Bull. dell' Inst. 1839, p. 105; Impronte V, 72; Cades I, E, 14. Wahrscheinlich ist er identisch mit dem schon von Winckelmann (Descr. zu II, 1683) erwähnten Stein der Gräfin Cheroffini zu Rom, der sich wohl auch bei Raspe 2857 findet. Das Ganze macht mir einen sehr modernen Eindruck; und diesem Ursprunge schreibe ich auch die Unbestimmtheit des Ausdruckes zu, der einem Apollo keineswegs entspricht.

Auf Onesas hat man, aber gewiss mit Unrecht, auch einen Sardonyx mit dem Bilde einer trunkenen Frau und der Inschrift *ΊNHC* bezogen: Lippert I, 418. — An einem fragmentirten Carneol mit dem Bilde der Venus Victrix und der Inschrift *Q NЄCAC* || *Є ΠO*: Cades I, K, 66, den R. Rochette (Lettre p. 145) fälschlich einen Camee nennt, verräth sich die Inschrift schon durch die falsche Schreibung des Namens als modern.

522

Pamphilos.

Sein Werk ist ein Amethyst der pariser Sammlung, auf dem ein jugendlicher Heros, Achilles, auf einem Felsen sitzend und die Leier spielend dargestellt ist.

Sein Helm liegt neben ihm, das Schwert ist vor ihm an einem Baumstamme aufgehängt, der Schild zu seinen Füssen ist mit dem Medusenhaupt und rennenden Viergespannen geziert. Neben der Leier läuft die Inschrift *ΠΑΜΦΙΛΟΥ*: Stosch t. 47; Bracci II, t. 90; Mariette p. gr. du roi pl. 92; Mill. gal. myth. t. 153, n. 567; Winck. Descr. III, 216; Lippert II, 140; Raspe 9212; Cades III, E, 31; C. I. 7235. Köhler, der die Echtheit der Arbeit nicht zu bezweifeln wagt, bestrebt sich wenigstens ihren künstlerischen Werth möglichst herabzusetzen; die Inschrift aber wird ohne Angabe irgend eines Grundes den verdächtigen beigezählt. Dieser subjectiven Laune lässt sich wieder einmal ein objectives Zeugniss für die Echtheit gegenüberstellen. Wie nämlich Mariette pierres gr. d. r. préface p. VIII und Dumersan (Hist. du cab. des méd. p. 87) angeben, ward der Stein gegen das Jahr 1680, also vor der von Köhler selbst statuirten Periode der Fälschungen, von einem baseler Professor Fesch dem Könige von Frankreich geschenkt (vgl. Dubos: Réflex. crit. sur la poésie et la peinture, Dresd. 1760, t. 2, p. 218).

Ein Carneol im Besitz des Herzogs von Devonshire mit der gleichen Inschrift zeigt eine verwandte, nur in der Stellung des Achilles und in der Anordnung der Umgebung modificirte Darstellung: Stosch t. 48; Worlidge Gems 151; Bracci II, t. 91; Lippert II, 141; Raspe 9216. In dem Werke von Stosch hat dieser Stein ohne Wissen des Verfassers Aufnahme gefunden; Lippert nennt ihn fast eine Carricatur gegen den pariser; und auch Joh. Pichler bei Bracci bezeichnet ihn als eine Copie. Eine solche ist wahrscheinlich auch eine dritte 523 Wiederholung bei Raspe 9217; und sicher eine vierte mit der Inschrift *ΠΑΜΦΙΛΟΣ* in der Poniatowski'schen Sammlung: Dumersan a. a. O.

Ob unter den übrigen von Clarac p. 163 zusammengestellten Steinen sich noch ein echtes Werk des Pamphilos befindet, steht sehr zu bezweifeln. Ein junger Herakles mit der falsch geschriebenen Inschrift *ΝΑΜΦΙΛ* in der Pourtalès'schen Sammlung ist nach Dubois (Descr. p. 160, n. 1092) ein modernes Werk. Als ein solches müssen wir auch einen Carneol der Townley'schen Sammlung bezeichnen: Psyche sitzend, die sich mit dem Fusse in einem Fusseisen gefangen hat; ihr gegenüber Amor sich ihr nahend: Raspe 7170, pl. 42; Cades II, B, 243; Visconti op. var. II, p. 192. — Eine Darstellung des Theseus, der den Minotauros tödtet, citirt Clarac aus Millin Dict. des b. arts II, p. 722, wo sich eben so wenig, wie in dem Artikel Glyptique (I, p. 697 sqq.) etwas darüber findet. — Ein Metrodor mit der Inschrift *ΠΑΜΦΙΛοΥ* bei Cades IV, B, 155 ist gewiss modern. — Ein Junius Brutus findet sich bei Raspe 10654 in sehr schlechter Gesellschaft mit den gefälschten Steinen von Gnaeos, Aspasios und Sosocles.

Protarchos.

Auf einem Sardonyxcamee von zwei Schichten ist ein die Leier spielender Eros dargestellt, der auf einem schreitenden Löwen reitet; im untern Abschnitt findet sich in erhabenen Buchstaben die Inschrift: *ΠΡΩΤΑΡΧΟΣΕΠΟΕΙ*: Agostini Gemm. ant. II, t. 55; Maffei gemm. ant. III, t. 12; Gori Mus. flor. II, t. 1, 1; Stosch t. 53; Bracci II, t. 97; Lippert I, 787; Raspe 6679; Cades II, B, 189; Uhden Schr. d. berl. Acad. 1820, S. 324. Der Stein befand sich schon zu Agostini's Zeit in Andreini's Besitz, dem er gestohlen ward; später kam er

in die florentinische Sammlung. Zu bemerken ist, dass dieses vortreffliche Werk zu den wenigen gehört, an denen Köhler S. 206 Arbeit und Inschrift als unzweifelhaft antik anerkennt. Die Inschrift ist zuerst bei Bracci richtig wiedergegeben; vor ihm und zum Theil auch noch nach ihm las man fälschlich Plotarchos; und schon hieraus ergiebt sich, dass die Wiederholung bei Raspe 6680 mit dieser Schreibart eine moderne Copie ist. Wahrscheinlich verdankt aber auch der angebliche Steinschneider *ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ* nur diesem Irrthum seine Entstehung. — C. I. 1247.

Solon. 524

Bei der Verwirrung in den Untersuchungen über die Steine mit dem Namen des Solon ist es nothwendig, zu Anfang einzelne Hauptpunkte mit besonderem Nachdrucke zu betonen.

Thatsache ist, dass bereits im Jahre 1570 in den Imagines et elogia ill. ex bibl. Fulvi Ursini, p. 49 eine Gemme mit dem nach rechts gewendeten sogenannten Mäcenas-Kopf und der Inschrift *COΛWNOC* hinter ihm publicirt ward. Derselbe Kopf, aber linkshin, mit der Inschrift *COΛΩNOC* findet sich in der spätern Ausgabe Taf. 135. Ferner ward das Bild wiederholt von Bellori [Vet. philos. imag. I, t. 33]; von Gronov (Thes. ant. gr. II, t. 31 adiunct.) und von La Chausse (Mus. Rom. I, t. 15). Man hielt den Kopf wegen der Inschrift für den des Solon, bis 1712 Baudelot de Dairval die Vermuthung des Herzogs von Orléans ausführte, dass hier ein Römer und wahrscheinlich Mäcenas dargestellt sei. Seine 1717 separat publicirte Abhandlung erschien 1723 im Auszuge im dritten Bande der Hist. de l'acad. des inscr. p. 268.

Thatsache ist ferner, dass um das Jahr 1600 Louis Chaduc einen Diomedes mit dem Palladium und der Inschrift *COΛWN ЄΓΟΙЄΙ* in Italien gesehen hat: [St. Leger: Notice de la vie de L. Chaduc im Magaz. encycl. ann. II, T. IV, p. 334—44; ann. III, T. V, p. 408; Mariette Rec. de pierr. gr. pl. 64]; Köhler S. 137. Publicirt ist derselbe zuerst auf Baudelot's Tafel n. 11.

Thatsache ist drittens, dass die bekannte Strozzi'sche Medusa schon 1709 von Maffei (Gemme IV, t. 48) mit der Namensinschrift des Solon publicirt ward und dass sich dieselbe ebenfalls auf Baudelot's Tafel n. 10 findet „envoyée de Rome par M. La Chausse à feu M. Hombert". (La Chausse starb saec. XVIII ineunte, vgl. die Vorrede zum Mus. Rom. Ausg. von 1746.)

Diese Nachrichten stammen also sämmtlich aus der Zeit vor Stosch, mit dem nach Köhler's Ansicht die Fälschung von Künstlerinschriften in systematischer Weise erst begonnen haben soll. Es ist deshalb genau darauf zu achten, wie Köhler bei seinem Streben, den Solon von der Liste der Steinschneider zu streichen, ihre Bedeutung zu beseitigen versucht.

Dass die Medusa mit dem Namen des Solon publicirt ward, drei Jahre bevor Baudelot die Inschrift des Mäcenas auf einen Künstler bezog, war auch Köhler auffällig; aber: „die Regsamkeit der Italiener, verbunden mit Liebe zum Gewinn, war also den Franzosen zuvorgekommen": S. 130; und S. 131: „Sabbatini (in dessen Händen sie sich zuerst befand), bekannt durch seinen Handel mit alten Denkmälern, glaubte, der Werth seiner Meduse werde erhöht durch Zusatz des Namens des Künstlers. Seine List gelang ihm." Wenn es ferner heisst, die Schrift sei gänzlich entblösst von Allem, was sie als echt bezeichnen 525

könnte, so dürfen wir nach so manchen Erfahrungen über Köhler's Urtheilssprüche wohl fragen, wodurch sie sich als unecht zu erkennen gebe. Wir erhalten darauf die Antwort: „weil kein alter Künstler in den groben Fehler je hätte fallen können, zu Anfange des Namens ein Σ und am Ende ein Ⅽ zu setzen.“ Auch dieser Satz liesse sich zu der Behauptung umdrehen, dass vor einem solchen Fehler sich gerade ein moderner Fälscher besonders gehütet haben würde, während ähnliche Unregelmässigkeiten im Alterthum mindestens nicht unerhört sind, indem wir z. B. in der Inschrift des Eutyches Y und V finden. Dazu ist aber in dem letzten Buchstaben, obwohl er sich der Form des Ⅽ sehr annähert, diese Form keineswegs entschieden ausgedrückt, sondern scheint mehr aus einer gewissen Flüchtigkeit entstanden, wie denn überhaupt die ganze Inschrift nichts von jener Sorgfalt und Eleganz an sich hat, welche sonst von Köhler und Stephani als besondere Kennzeichen neueren Ursprungs angegeben werden.

Hinsichtlich des Diomedes wollen wir zunächst Köhler's Annahme einmal einfach gelten lassen, dass ein Zeitgenosse von Stosch und Sirleti denselben Gegenstand wiederholt habe, und dass die Abdrücke bei Lippert u. A. von dieser Wiederholung genommen sein können (S. 137). Was ist jedoch dadurch bewiesen? Die weit ältere Erwähnung der Namensinschrift bei Chaduc bleibt dadurch völlig unberührt und ihre Auctorität zu beseitigen, hat Köhler auch nicht den Schein eines Arguments beigebracht. Eben so wenig durch einen Beweis unterstützt ist die Behauptung Stephani's (Angebl. Steinsch. S. 199), dass man schon am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts die Inschrift eingeschnitten 526 habe: es sei dies für jene Zeit eine ganz vereinzelte Erscheinung, die zunächst ohne jede weitere Folge geblieben sei.

Der Name bei dem Mäcenaskopfe endlich soll auf eine uns nicht mehr neue, aber eben so haltlose Weise beseitigt werden: „In jener (des Ursinus) Zeit der Vorliebe für Bildnisse berühmter Männer war es nicht zu verwundern, dass man wünschte, die Gesichtszüge des Solon aufzufinden. Dieses Verlangen ward befriedigt dadurch, dass jemand den Namen Solon einer Gemme beifügte, der man den Kopf eines unbärtigen Alten eingeschnitten hatte und welche aus Orsini's Sammlung erwähnt worden ist“: S. 126. Leider gehört nur gerade der Name des Solon zu den am unglücklichsten gewählten der ganzen Sammlung des Ursinus, und es wäre schwer zu begreifen, wie man selbst in jener Zeit darauf verfallen, den Kopf so zu benennen, wenn man die Inschrift nicht bereits auf ihm vorgefunden hätte.

Jede der drei vorangestellten Thatsachen für sich allein ist also geeignet, gegen das Ziel der Köhler'schen Kritik die gegründetsten Zweifel zu erwecken; und um so mehr müssen sie in ihrer Vereinigung sein ganzes System haltlos erscheinen lassen. Die weitere Bemerkung gegen die Möglichkeit der Annahme eines Steinschneiders Solon: „dass die Griechen zu grosse Verehrung für ihre alten Heroen hegten, als dass sie gewagt hätten, die Namen derselben ihren Kindern zu geben“ (S. 128), bedarf keiner weitern Widerlegung: es genügt ein Blick in Pape's Wörterbuch. Wir halten demnach an der Existenz eines antiken Steinschneiders Solon fest, wodurch natürlich den weiteren Untersuchungen über die einzelnen mit seinem Namen bezeichneten Steine nicht vorgegriffen

werden soll. Im Gegentheil ist es durchaus wahrscheinlich, dass der zuerst für das Portrait des Solon gehaltene Kopf schon im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert nebst der Inschrift copirt worden ist, weshalb von den jetzt bekannten Exemplaren allenfalls nur ein einziges echt zu sein brauchte. Welches unter ihnen den meisten Glauben verdient, vermag ich bei den unzulänglichen mir zu Gebote stehenden Mitteln allerdings nicht mit Sicherheit zu entscheiden. In den verschiedenen Publicationen sind sie mehrfach unter einander verwechselt und erst Köhler (S. 123) hat sie sorgfältig unterschieden.

1) Ein sehr schöner indischer Carneol, in der farnesischen Sammlung zu Neapel, mit der Aufschrift *COΛΩNOC*; das Untertheil der Buchstaben ist nach aussen gewendet; Grösse 0,017 M.: Winck. Descr. IV, 217; [Lippert II, n. 551]; Raspe 10737; Cades V, 312. 527

2) Ein Carneol ziemlich von derselben Grösse, früher in der Riccardi'schen, später in der Poniatowski'schen Sammlung, mit der Inschrift *ƆONωΛ OƆ*, die Füsse der Buchstaben nach aussen gewendet: Gori inscr. etr. I, t. 2, 3; [Mus. flor. II, t. 10, n. 2]; Stosch t. 62; Bracci II, t. 105; Winck. IV, 216 (in diesen drei Werken fälschlich als der Ludovisi'sche bezeichnet); Raspe 10730; Cades V, 311.

3) Ein Carneol, bedeutend grösser als die vorigen, soll sich nach Köhler jetzt in der wiener Sammlung befinden; die Inschrift *ƆONΩΛOƆ* mit dem Untertheil nach aussen gewendet: Raspe 10731 nach Köhler, dem dieser Stein derselbe zu sein scheint, welchen F. Ursinus in Kupfer geliefert und Bellori, Gronov und La Chausse aus der barberinischen Sammlung in Kupfer haben stechen lassen.

4) Ein sehr flach geschnittener Carneol, etwas schildförmig geschliffen, 0,03 M. gross; die Füsse der Inschrift *COΛΩNOC* nach innen gerichtet, im Besitz des Fürsten Piombino (Ludovisi) in Rom: Raspe 10732 (nach Köhler); Cades V, 310. Die Buchstaben sind keineswegs, wie Köhler angiebt, nur flüchtig, sondern eher mit einer gewissen Derbheit gegraben.

Auf welche Steine sich die Abbildungen bei Baudolet beziehen, lässt sich nach dem Auszuge aus seiner Abhandlung nicht beurtheilen. — Die Frage nach dem Namen des dargestellten Mannes lasse ich unberücksichtigt. Ihn von dem auf dem pariser Amethyste des Dioskurides dargestellten zu unterscheiden, wie Köhler will, sehe ich keinen hinlänglichen Grund, da die Abweichungen sich aus der Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung erklären.

Dass die genannten vier Exemplare sämmtlich echt seien, ist allerdings wenig glaublich. Den wiener Stein kenne ich nicht einmal aus einer Abbildung. Nach Köhler S. 125 besitzt das Gesicht Leben und kräftigen Ausdruck, und was dem Ganzen an Beendigung abgeht, wird durch Freiheit der Ausführung zum Theil ersetzt. Auffällig ist, dass die Inschrift auf dem Stein rechtläufig steht: ein Bedenken, welches sich bei dem Riccardi'schen Exemplar wiederholt, auf dem ausserdem die Form des *Λ* möglicher Weise von dem ältern Kupfer des Ursinus entlehnt sein könnte. Auch steht das Ohr nach Köhler's Bemerkung falsch, wie überhaupt die Arbeit am charakterlosesten ist. Als den vorzüglichsten unter allen vier Steinen betrachtet Köhler den neapolitaner: „Alles, sowohl das Gesicht als das Haar, ist mit eben so viel Geschmack als Fleiss beendigt"; während dem Piombino'schen erst die dritte Stelle angewiesen wird. 528

Indem ich nach den oben unter Dioskurides gemachten Bemerkungen gerade für die Echtheit dieses letztern glaube einstehen zu können, muss ich ausserdem bemerken, dass trotz einer gewissen Flüchtigkeit mir die Behandlung des Kopfes hier am meisten charakteristisch erscheint. Geschmack und Fleiss mögen dem neapolitaner nicht abgesprochen werden; aber eine gewisse Fülle und Rundung der Formen erscheint dem Charakter des Mannes weniger angemessen. Die Inschrift endlich ist ohne Eleganz, wenig leicht und frei behandelt. Ueber die Frage der Echtheit wage ich indessen ohne Prüfung des Originals nicht zu entscheiden.

Neben den bisher betrachteten Steinen mag noch ein „grosses und sehr schönes Brustbild des Mäcenas“ en face mit der Inschrift *ΣΟΛΩΝΟΣ* im Mus. Worsley: t. 29, 8 erwähnt werden, das im Jahre 1794 bei Palestrina gefunden sein soll.

Ueber die Strozzi'sche Medusa ist hier nur noch zu bemerken, dass sie in einen Chalcedon geschnitten und bei S. Giovanni e Paolo auf dem Caelius gefunden ist. Durch Sabbatini kam sie in die Hände des spätern Cardinals Albani, der sie Sabbatini im Tausch gegen andere Antiquitäten zurückgab, sodann in den Strozzi'schen Besitz (Winck. Gesch. d. K. V, 2 (S. 127); jetzt befindet sie sich in der Blacas'schen Sammlung: Stosch t. 63; Bracci II, t. 107; [Gori Mus. flor. II, 71]; Winck. Descr. III, 145; [Lippert II, 18]; Raspe 8950; Cades II, F, 80. Copien citirt Clarac p. 201.

Der oben erwähnte Diomedes ist stehend gebildet, mit dem Palladion in der Linken, während er in der Rechten das Schwert gezückt hält, wie um sich gegen 529 einen von aussen zu erwartenden Angriff zu vertheidigen. Nächst der Erwähnung bei Chaduc und der Abbildung bei Baudelot ward er durch einen Abdruck der Strozzi'schen Sammlung bekannt; und wenn noch Köhler den Besitzer des Steins nicht anzugeben weiss, so ist es auffallend von Stephani (Angebl. Steinschn. S. 199) zu hören, dass er sich „gegenwärtig“ (ob erst kürzlich erworben?) in der k. russischen Sammlung befinde. Die Inschrift steht im Abschnitt. Köhler giebt den Namen *CΟΛΩΝ*, während ich sonst überall, auch in dem mir vorliegenden Abdrucke *CΟΛωΝ* finde: Stosch t. 61; Bracci II, t. 108; Winck. Descr. III, 322; [Lippert II, 192]; Raspe 9452; Cades III, E, 274; C. I. 7261. Von der Arbeit sagt Köhler S. 136: „Diese Gemme besitzt durch Zeichnung und Ausführung die grösste Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen Diomedes (des Dioskurides); nur ist an der dem Solon beigelegten alles viel freier behandelt und weniger gezwungen.“ Die allgemeine Aehnlichkeit mag zugegeben werden, aber in dem mir vorliegenden Abdrucke steht die Arbeit gegen die der Gemme des Dioskurides entschieden zurück. Die Behandlung der Formen (so namentlich am rechten Schenkel) hat etwas rundliches und charakterloses. Auffällig ist mir ferner der leere Raum des Feldes vor der Figur, so dass allerdings die Möglichkeit der Köhler'schen Annahme zugegeben werden muss, es habe ein Künstler am Anfange des vorigen Jahrhunderts die durch Chaduc's Erwähnung uns bekannte Darstellung (vielleicht mit einigen Modificationen) wiederholt. Vgl. auch oben S. 308.

Ein zweiter Diomedes in halb sitzender Stellung, ganz mit dem des Dioskurides übereinstimmend und mit der Inschrift *CΟΛΩΝΟC* ist zuerst bei Baudelot

fig. 9 abgebildet; sodann bei Caylus [Rec. d'ant. I, pl. 45, 3]. Dieser, so wie Mariette (Traité p. 38), bemerkt, dass es ein Camee mit erhaben geschnittener Schrift und damals im Besitz des Grafen Maurepas war; und beide loben die Arbeit der Figur sowohl als der Schrift. Obwohl nun Köhler (S. 136) angiebt, dass man sonst von dem Steine nichts weiter wisse, so behauptet er doch zuversichtlich, dass er „gerade wegen des erhaben geschnittenen Namens eine neue Arbeit sein muss. Denn wäre er vertieft geschnitten, so würde die Möglichkeit vorhanden sein, man habe auf dem Stein von alter Hand in neuerer Zeit diese Schrift hinzugefügt“. Natürlich verdient diese Behauptung vor dem 530 Wiedererscheinen des Steines keine weitere Berücksichtigung.

Unter den übrigen Werken mit dem Namen des Solon scheint nur noch ein einziges für wirklich alt gelten zu dürfen, eine Glaspaste von mehr als gewöhnlicher Siegelgrösse im berliner Museum, darstellend das Brustbild einer Bacchantin mit einfach geordnetem Haar, die Brust mit einem leichten Gewande bedeckt, über welches noch ein Thierfell geknüpft ist; in der Linken und auf die linke Schulter gelehnt trägt sie einen Thyrsus; im Felde steht die Inschrift *COΛΩN*: Winck. Descr. II, n. 1553; [Lippert I, 414]; Tölken Verzeichn. p. 201, n. 1061. Gegen Köhler's Tadel, der S. 138 so weit geht, das von Winckelmann sehr gepriesene Werk „eine elende Missgestalt“ zu nennen, hat sich Tölken erhoben (Sendschr. S. 60 fgd.), indem er zunächst nachweist, dass Köhler ohne Kenntniss des Originals und nach einem Abdrucke urtheilt, auf dem nach Stephani's Zeugniss keine Spur der Inschrift zu erkennen ist, woher auch die Ungewissheit, ob der Name im Nominativ oder Genitiv geschrieben, während nur für den Nominativ Raum vorhanden ist (vgl. übrigens S. 305). Den sichersten Beweis für die Echtheit giebt die überall, auch an der Stelle der Inschrift stark angegriffene Oberfläche des Glases, welche alles nur wie durch einen Schleier erkennen lässt.

Ein stehender geflügelter Amor ohne Attribute mit der Inschrift *COΛΩNOC* zur Seite auf einem Carneol, früher in des florentiner Senators Cerretani, dann Schellersheim's, endlich Roger's Besitz, ist eine unbedeutende Arbeit und deshalb fast allgemein als des Künstlers der Meduse unwürdig betrachtet worden: Stosch t. 64; Bracci II, t. 106; [Gori Mus. flor. II, t. 10, 21; Lippert I, 774]; Raspe 6678; Cades II, B, 16; Clarac p. 203. Die Arbeit der Figur erscheint durch die vielfache Anwendung kleiner gebohrter Löcher manierirt und mag darum nicht weniger als die Inschrift modern sein: Köhler S. 139. — Eine Copie im Haag: de Jonge Notice p. 158, n. 21.

Auf einem Carneol der berliner Sammlung: Winck. Descr. II, 1691, ist ein bärtiger und lorbeerbekränzter, nach vorn gewandter Herkuleskopf gebildet, neben ihm die Inschrift *ΓOΛΩNOΓ*, die auch von Tölken (Verzeichn. S. 261, n. 51) für verdächtig erklärt wird. Ich möchte auch für das Alter des Kopfes 531 nicht unbedingt einstehen, indem der so bestimmt ausgeprägte Typus des Heros z. B. in der Stirn verflacht, auch das Haar nicht in den gewöhnlichen kurzen Locken, sondern etwas zu lang behandelt erscheint. Vgl. Köhler S. 138. Ein bärtiger Kopf mit dem Namen des Solon befand sich übrigens einst in Andreini's Besitz, dem er gestohlen wurde: Gori Columb. libert. Liviae p. 145.

Der Kopf eines epheubekränzten lachenden Satyrs auf einem orientalischen

Achat, der im Jahre 1726 im Columbarium der Freigelassenen der Livia gefunden sein soll, ward zuerst durch Gori Dact. Smith. t. 15 bekannt. Doch zweifelt schon Visconti Op. var. II, p. 208 an der Echtheit des Kopfes wie der Inschrift, welche ausserdem durch ihre Vertheilung in zwei Absätze *COΛΩ* || *NOC* über dem Kopfe Verdacht erweckt.

Ebenfalls bei Gori Dact. Smith. t. 62 [Lippert I, 62] erschien ein Carneol: Kopf der Livia als Ceres, mit Lorbeerkranz und am Hinterhaupte verschleiert. Wenn die Zeichnung richtig ist, glaube ich in der Anlage des Schleiers, so wie auch in den Formen des Kopfes selbst eine moderne Hand zu erkennen. Die Inschrift hinter demselben lautet *ΣOΛΩNOΣ*.

Mindestens von unsicherem Gepräge ist ein Kopf des Vulcan mit spitzer Mütze. Hinter der Schulter, wo auch der Hammer sichtbar ist, steht die Inschrift *ΣOΛΩNOΣ* in nicht eben sorgfältiger Schrift: Cades I, 6, 3; vgl. Gerhard Arch. Anz. 1851, S. 97.

Das „Fragment einer prachtvollen Gemme mit dem Namen des Solon, eine Victoria mit Trophäen darstellend", im Besitz des Herrn Westropp wird nur kurz erwähnt bei Gerhard Arch. Anz. 1856, p. 177. — Ein anderes Fragment einer ungeflügelten stieropfernden Victoria mit der Inschrift *COΛΩ* findet sich bei Raspe 7764. — Durch Fehlerhaftigkeit der Inschrift verrathen sich als unecht: ein römischer Kaiser, stehend mit der Lanze und auf den Schild gestützt, mit der Inschrift *CΩΛΩNOC*: Raspe 7327, sowie ein Satyr auf einem Carneol mit der Inschrift *COLVNOC*: Raspe 4479.

Teukros.

Auf einem Amethyst, der, aus Andreini's Sammlung stammend, jetzt im floren-
532 tiner Museum sich befindet, ist Herakles sitzend dargestellt, der eine nackte weibliche Figur an sich heranzuziehen im Begriff ist, sei es nun Iole, Auge oder Hebe. Es ist dies die Gemme, die bei den Restaurationsversuchen des belvederischen Torso vielfach in Betracht gezogen worden ist. Der Name *TЄYKPOY* findet sich hinter der weiblichen Figur: Stosch t. 68; Gori Mus. flor. II, t. 5; Bracci II, t. 112; Winck. Descr. II, 1803; Worlidge Gems 31; Lippert I, 602; Raspe 6129; Cades III, A, 255. Obwohl Köhler S. 188 an der Arbeit eine etwas grössere Ausführung wünscht, so hat er doch gegen ihre Echtheit nichts einzuwenden. Die Inschrift dagegen wird von ihm für neu erklärt: „sie ist sauber geschnitten, aber nicht wenigen anderen ähnlich, die im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts so vielen alten und neuen Arbeiten aus Gewinnsucht beigefügt worden sind". So lange diese Anklage nicht besser bewiesen ist, sehe ich keinen Grund, an der Echtheit der Inschrift zu zweifeln, zumal den Linien der Composition zufolge der Raum hinter der weiblichen Figur ursprünglich für sie reservirt erscheint.

Zu den zahlreichen Copien dieses Steins (vgl. Raspe 6130 sqq.) ist auch der Carneol bei Miliotti t. 111 zu rechnen, wie die dort als Vorzüge gepriesenen sehr unglücklichen Veränderungen im Einzelnen zeigen. Wenn es wahr sein sollte, dass dieser Carneol sich schon lange vor der Publication des Amethyst im Besitz der Familie Clermont befunden habe, und es sich nachweisen liesse, dass er damals schon die Inschrift gehabt, so würde dadurch die Echtheit der Inschrift des florentiner Steins nur um so mehr gesichert.

Unter den übrigen angeblichen Arbeiten des Teukros ist keine, die als alt gelten darf. Es sind 1) eine Gemme, welche Stosch dem Steinschneider Guay und dieser dem Grafen Carlisle überlassen hatte: ein kauernder Satyr einen Kranz aus Epheu oder Weinlaub windend; im Felde *TЄYKPOY*: Winck. Descr. II, 1494; Mon. ined. tratt. prelim. p. 14; C. I. 7266. — 2) Achilles sitzend, in der Linken den Helm, in der Rechten die Lanze haltend; sein Schild ist an einen Baum gelehnt, an dem auch sein Schwert hängt. Hinter dem Baume *TЄYKPOY*; Winck. Mon. ined. p. 167, n. 126; Köhler p. 174. Von diesen beiden Steinen sagt es Bracci II, p. 235, dass sie aus neuer Zeit stammen: si sa esser state recentemente incise. — 3) Amethyst mit der Darstellung einer männlichen Maske: de Thoms t. VI, 8; de Jonge Notice p. 147, n. 9. Das Unantike des Ausdrucks und die Herkunft des Steines bekunden hinlänglich seinen modernen Ursprung. — 4) Antinous, *TЄYKPOY*, von Raspe 11661 ohne weitere Bemerkung in der Gesellschaft vieler modernen Arbeiten erwähnt. — 5) Carneol, Kopf der Minerva, „ein Werk des Teucer, wie der an der Seite stehende Name weiset": Lippert I, 118, wohl identisch mit dem Minervenkopf der B. Hertz'schen Sammlung, auf dem die Inschrift fehlerhaft *TEYKTOY* lautet: Gerhard Arch. Anz. 1851, S. 97. — 6) Camee der Blacas'schen Sammlung: Brustbild der Diana, dahinter *TЄYKΓOY*, in sehr langen und derben vertieften Buchstaben, von denen der letzte auf dem Köcher steht: Cades I, F, 5. — 7) „Der Name des Teucer findet sich auf mehreren modernen Steinen, unter andern auf einer schlechten vertieft geschnittenen Gemme, darstellend Herakles, der auf seinen Schultern eine Frau trägt, welche einen Blumenkranz hält": Dubois bei Clarac p. 214. 533

II. Namen, über deren Echtheit oder Bedeutung noch Zweifel obwalten.

A d m o n.

Der Name *ΑΔΜΩΝ* findet sich auf einem Carneol hinter der Figur eines stehenden Herakles, welcher in der Linken die Keule hält, während er mit der Rechten den Skyphos seinem Munde nähert: Stosch t. 1; Bracci I, t. 1; Winck. Descr. II, 1771; [Lippert I, 229]; Cades III, A, 286. Früher befand sich dieser Stein in der Sammlung Vitelleschi-Verospi und wenn Bracci und Visconti (Op. var. II, 225, n. 229) von demselben als im Besitz des Nuntius Molinari sprechen, so scheint daraus mit Sicherheit hervorzugehen, dass das schon 1768 von Worlidge (sel. gems pl. 76; Raspe 5920) als im Besitz Marlborough's publicirte Exemplar nicht das Verospi'sche sein kann. Eins derselben befindet sich jetzt in der Blacas'schen Sammlung: R. Rochette Lettre p. 103; Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 433. Hören wir jetzt Köhler's Urtheil (S. 92): „Die Erfindung, Zeichnung und Arbeit sind schön und verdienstlich, obgleich schwerlich aus alter Zeit... Rührt dieser Herakles aus dem Alterthum her, worüber nur der Anblick der Gemme selbst entscheiden kann, so ist die Aufschrift ... dennoch nichts anderes als neuer Zusatz. Der Anfangsbuchstabe ist grösser als die folgenden, das Ω beweist die Unkunde des Verfälschers, und in einiger Entfernung vom letzten Buchstaben steht ein Punkt. Was man durch dieses Wort hat sagen wollen, bleibt ungewiss. Hätte man es aber, wie es nur zu wahrscheinlich, um die Zeit des Stosch 534

in der Absicht, den Steinschneider zu nennen, und um der Reihe der Künstler durch ein *Α* einen schicklichen Anfang zu geben [!], auf den Stein gesetzt, so war die Wahl theils sehr unglücklich, theils ein Beweis grober Unkunde." Auf einem Abdrucke der Stoschischen und einem andern der Cades'schen Sammlung ist jener Punkt am Ende entschieden nicht vorhanden. Wie das *Ω* ein Beweis der Unkunde sein soll, verstehe ich nicht, da es sich ja z. B. auch auf dem Heraklestorso des Belvedere findet. Die Differenz in der Grösse des ersten Buchstabens ist durchaus unerheblich: die Inschrift hat vielmehr etwas derbes, sorgloses, keineswegs ängstlich abgemessenes. Es scheint daher, dass Köhler nach einem andern, als dem mir vorliegenden Exemplare des Steins geurtheilt hat. Leider vermag ich im Augenblick nicht nachzuweisen, ob nicht die Vitelleschi'sche eine ältere in den Besitz der Familie Verospi übergegangene Sammlung war, wodurch der Vorwurf gegen Stosch von selbst wegfallen würde. Aber auch davon abgesehen, welcher Anlass konnte vorliegen, den so gut wie unbekannten Namen des Admon auf den Stein zu setzen? und noch dazu in einer für Steinschneidernamen ganz unverhältnissmässigen Grösse? Denn die Schrift ist nicht nur relativ, sondern absolut wohl die grösste unter allen Künstlerinschriften. Wenn hiernach kein gegründeter Zweifel gegen die Echtheit der Inschrift vorliegt, so kann es allerdings nach der letzten Bemerkung (und vielleicht auch wegen des Nominativ, vgl. oben S. 305) bedenklich erscheinen, den Namen des Admon als den eines Steinschneiders anzuerkennen; und dieses Bedenken werden wir nicht aufgeben dürfen, so lange sich nicht ein Stein mit gleicher Aufschrift von unbezweifeltem Alterthum nachweisen lässt. Das aber scheint, bis jetzt wenigstens, nicht der Fall zu sein, und namentlich muss die 535 angebliche Vorliebe des Künstlers für Heraklesdarstellungen für uns nur ein weiterer Grund des Verdachts werden.

So haben wir zuerst keinen Grund, die Buchstaben *ΑΔ* neben einem Kopf des bejahrten Herakles für eine Abkürzung des Namens Admon zu halten, selbst wenn der Kopf, der etwas modernes und portraitartiges hat, alt wäre: Gori Dact. Smith. t. 28; Köhler S. 93. — Ein Herakles Musagetes „von alter Arbeit" mit dem Namen *ΑΔΜΩΝ* aus der Poniatowski'schen Sammlung ist nur durch eine Erwähnung R. Rochette's (Lettre à Mr. Schorn p. 103) bekannt. — Weiter führt derselbe aus dem Musée de glyptique, Icon. gr. pl. XIII, A, p. 21 einen Alexanderkopf als Herakles mit der Inschrift *ΑΔΜΩΝ* an. — Ich selbst sah 1853 in Potenza einen Carneol, auf dem Herakles dargestellt ist, sitzend und niedergebeugt, mit dem Schwert, neben ihm eine Kuh gelagert, davor *ΑΔΜΩΝ*: eine Darstellung, die in unzweifelhaft alten Steinen wiederkehrt. Die Notizen des, wie ich glaube, durchaus unbefangenen Besitzers über den Ankauf des Steines aus den Händen eines Bauers und um geringen Preis schienen an der Echtheit keinen Zweifel zuzulassen: Bull. dell' Inst. 1853, p. 165. Später fand ich jedoch einen durchaus übereinstimmenden Abdruck in der Cades'schen Sammlung (XXII, P, 251), und zwar unter den modernen Arbeiten, wahrscheinlich identisch mit Raspe 15338 — gewiss ein Beispiel, das zur grössten Vorsicht in diesen Untersuchungen mahnt. — Eben so finden sich bei Cades unter den modernen Arbeiten mit Admons Namen: Herakles, die Amazonenkönigin vom Pferde reissend: XXII, P, 887; und Herakles oder Theseus, eine todte

Amazone auf dem Knie haltend: ib. n. 906. — Als modern bezeichnet ferner Dubois bei Clarac p. 3 einen Stein in Beck's Besitz: Herakles als Kind die Schlangen erwürgend mit der Inschrift *AΔMωN*.

Ein Camee mit dem Kopf des Augustus und der erhaben geschnittenen Inschrift *AAMΩN* ist von Mongez in der Fortsetzung von Visconti's Icon. rom. t. 18, n. 6 publicirt als in der de la Turbie'schen Sammlung befindlich, wahrscheinlich derselbe Stein, dessen Inschrift Visconti (Op. var. II, p. 224, n. 153) *AKMΩN* las. Unter den aus Visconti's Besitz stammenden Abdrücken dieser Sammlung, welche R. Rochette (Lettre p. 104) besass, fand sich gerade dieser nicht vor. Bei dem schlechten Credit derselben aber muss Köhler's Zweifel an 536 der Echtheit (S. 94) so lange als gerechtfertigt angesehen werden, als derselbe nicht etwa durch die Wiederauffindung des Steins gelöst wird. — Bei Cades I, A, 47 findet sich ein Carneol, ein Kopf des Zeus oder Ammon mit Widderhörnern, dahinter *AΔMωN*. Die Inschrift ist wenig sauber und erscheint sogar etwas ungeschickt. — Vulcan, einem jungen, neben einer verschleierten Frau sitzenden Manne Schild und Schwert darbietend, daneben *AΔMωN* wird von Raspe 7374 für modern und wahrscheinlich für ein Werk Natter's gehalten. Die drei Figuren scheinen mir der Beschreibung zufolge nach dem albanischen Sarkophage mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis copirt: Zoega Bassir. t. 52; Millin Gal. myth. t. 152, n. 551.

Aelius.

Aus der Sammlung des Fürsten Corsini zu Rom machte Bracci (I, t. 2) einen Carneol mit dem vorwärts gewandten Brustbild des Tiberius (oder des Caius Caesar) und der Inschrift *AEΛIOE* neben dem Kopfe bekannt: Cades V, 270; vgl. Raspe 11159; C. I. 7140. Köhler S. 177 nennt den Stein mehr als zu verdächtig und dass die Inschrift ein elender Betrug sei, folge ausser anderen Gründen, schon unwidersprechlich aus der griechisch-lateinischen Schreibart des Namens. Die letztere ist zwar nicht unerhört (vgl. Keil anall. epigr. p. 173); aber sie giebt allerdings einen starken Verdachtsgrund ab, zumal wenn sie mit anderen auffälligen Besonderheiten zusammentrifft, wie z. B. der Form des *Λ* (ᛉ) neben den übrigen regelmässigen Buchstaben. Ein bestimmtes Urtheil über das Bild selbst wage ich nicht auszusprechen, obwohl ich nicht verschweigen will, dass z. B. die Anlage der Brust von der gewöhnlichen Art antiker geschnittener Steine einigermassen abweicht. Es scheint demnach, zumal wenn wir noch den Nominativ in Betracht ziehen (s. o. S. 305), gewiss äusserst fraglich, ob auf die Auctorität dieses Steines hin der Name des Aelius in den Steinschneidercatalog aufgenommen zu werden verdient. — Noch zweifelhafter sind die folgenden Beispiele. — Ein Carneol der Pourtalès'schen Sammlung (Dubois Cat. Pourt. p. 161, n. 1103) mit der Inschrift *EΛIOC* wird als eine Nachahmung des zuerst erwähnten Steines bezeichnet. — Einen unbekannten Kopf aus 537 der Marlborough'schen Sammlung [Coll. Marl. t. 2, pl. 31] citirt Clarac p. 4. — Endlich findet sich auch einmal die richtige Schreibung *AIΛIOC* auf einem Nicolo der Sammlung im Haag mit dem Profilkopf des Homer (de Jonge Notice p. 159, n. 28). Dieser Stein jedoch stammt aus der Hemsterhuis'schen Sammlung (vgl. ebend. S. 156), welche sich keineswegs eines guten Credits erfreut.

Aemilios s. Midias.

Aëtion.

Bärtiger Kopf mit phrygischer Mütze, jetzt gewöhnlich Priamos genannt, davor die Inschrift *AETIΩNOC*, auf einem Sard in der Sammlung des Herzogs von Devonshire: Stosch t. 3; Bracci l, t. 4; Winck. Descr. III, 191; Lippert, II, 117; Raspe 9106; Cades III, G, 2. Um diesen Stein oder wenigstens die Inschrift für modern zu erklären, stellt Köhler (S. 107) ein sehr verwirrtes Gewebe von Behauptungen auf. Er führt an, dass Peirescius den Stein 1606 in England gekauft hatte, dass Welser in dem Kopf den Maler Aëtion, Peiresc dagegen den Vater der Andromache habe sehen wollen (Gassendi Vita Peirescii lib. II, p. 95; vgl. Köhler S. 292); „und zuverlässig konnte nur dieses die Absicht desjenigen gewesen sein, der den Namen dem Kopfe hatte beifügen lassen", nämlich nach Köhler's Meinung in Folge der Liebhaberei an den Bildnissen mythischer und historischer Personen, die besonders durch des Fulvius Ursinus Illustrium imagines angeregt sein soll. Allein wie Toelken (Sendschreiben S. 53) mit Recht bemerkt, so ist Aetion kein so berühmter Heros, um ihn unter den viris illustribus zu vermissen; ferner würde man ihn nach der Art, wie er bei Homer erwähnt wird, nicht in phrygischem Costüm, sondern in kriegerischer Rüstung dargestellt erwarten, und endlich lautet die Form seines Namens bei allen, selbst den römischen Schriftstellern, nicht Aetion, sondern Eetion. Weiter aber möchte Köhler die Identität des Steines bei Peiresc und beim Herzog von Devonshire verdächtigen: „Wie uns Winckelmann will glauben lassen, wusste Stosch damals nicht, dass sich der Sard, von dem sein Glasfluss genommen, bei Masson in Paris befand, von wo er, wie fast alle verfälschten Steine mit Künstlernamen, nach England kam in die Sammlung des Duc von Devonshire. Die Neuheit 538 der Aufschrift, die sogleich jedem auffällt, der sich mit Gegenständen dieser Art bekannt gemacht hat, lässt uns nicht zweifeln, dass Stosch den Sard wohl noch früher kannte, als Masson" (d. h. dass der Stein auf Stosch's Betrieb gefälscht sei). Dass diese Verdächtigung einzig in dem Vorurtheile Köhler's gegen Stosch ihren Grund hat, braucht nicht weiter bewiesen zu werden; und auf demselben Vorurtheile beruhen denn auch wohl die rein subjectiven Gründe gegen die Echtheit des Steines überhaupt. Etwas davon scheint auch Stephani (bei Köhler S. 293) gefühlt zu haben, indem er zugiebt, dass „an dem Steine des Peiresc Bild und Inschrift (natürlich als Name des Dargestellten) antik gewesen seien, und erst die Verkehrtheit, diesen Namen für den des Steinschneiders zu nehmen, den Betrug auf andern Steinen möglich gemacht haben könnte". Die Grenzen der Scheidung zwischen Künstler- und andern Namen sind allerdings sehr schwankend; und wenn auch ich Anstand nehme, Aetion als Steinschneider anzuerkennen, so kann ich zur Begründung dieser Ansicht nichts anführen, als die Stellung der Inschrift (s. o. S. 308) und ein subjectives Gefühl, demzufolge der ganze Charakter der Inschrift mir von dem anderer Künstlerinschriften verschieden zu sein scheint.

Ein Carneol bei Raspe 9107 mit der Inschrift *ACITΩN*, ein anderer bei de Jonge (Notice p. 175, ohne Inschrift?) sind anerkannt moderne Copien. Ueber einen dritten (angeblich früher im Besitz des Herzogs von Orléans: Lippert II, 116; Raspe 9112, vergl. Clarac S. 8) mit der Inschrift *AETIΩNOC*, fehlen weitere Nachweisungen. Eine freiere Wiederholung, in welcher die Mütze in der

Art eines Helmes behandelt, und hinter dem Kopfe eine ithyphallische Herme sichtbar ist, auf einem Carneol bei Cades VII, E, 1 ist wahrscheinlich mit dem nach Clarac bei Gravelle II, p. 103 publicirten Steine identisch. In der Inschrift *ΑΕΤΙϹѠΝΟϹ* ist die Form des *Ε* auffällig, und ausserdem trägt die Arbeit den Charakter moderner Eleganz. — Ein Carneol mit der Darstellung eines Bacchanals von neun Personen vor einem Tempel und dem Namen des Aetion (Lippert I, 944) zeigt nach Raspe 4393 den Styl des modernen Steinschneiders Dorsch. Ein anderer Stein, darstellend einen bärtigen Mercur mit einem scepterartigen Caduceus: Millin gal. myth. t. 50, n. 205; de Witte Cat. Beugnot p. 134, n. 400, ist in archaisirendem Style gearbeitet; der Name steht hier im Nominativ und hat nicht *Ѡ*, sondern *Ω*. Ein Carneol mit analoger Darstellung und der gleichen Inschrift, den ein Herr Pétrée aus Paris in Aegypten kaufte, ist nach Dubois bei Clarac (S. 9) hinsichtlich seiner Echtheit verdächtig. — C. I. 7136 und 37. 539

Agathangelos.

Der indische Carneol mit dem Kopfe des Sextus Pompeius ist von Köhler (S. 175) und Stephani (Angebl. Steinschn. S. 217) eben so heftig angegriffen, wie von Tölken (Sendschreiben S. 75—88) vertheidigt worden. Da ich mir jedoch nicht anmaasse, in diesem nur durch die feinste technische Kenntniss zu entscheidenden Streite Schiedsrichter sein zu wollen, so muss ich mich begnügen, den ganzen Stand der Frage mit möglichster Sorgfalt darzulegen. Publicirt wurde dieser Stein zuerst von Venuti und Borioni Collect. antiq. rom. t. 68, dann von Bracci I, t. 5; Abdrücke finden sich bei Winckelmann Descr. IV, 186; Raspe 10794; Cades V, 182. Er befand sich zuerst im Besitz des Kunsthändlers Sabbatini zu Rom, dessen Erben ihn für 450 Scudi an einen Polen verkauften, welcher ihn der Marquise Luneville oder Ligneville in Neapel zum Geschenk machte (Gori Dact. Smith II, p. 39; Raspe introd. p. XXXV. Das von Gori angegebene Jahr des Verkaufs 1749 kann nicht richtig sein, da er schon auf dem 1736 erschienenen Kupfer Venuti's als in jenes Polen Besitz befindlich bezeichnet wird). Später von Hackert erworben, kam er aus dessen Nachlass in das berliner Museum. Nach seiner Aussage soll er 1726 in dem Columbarium der Freigelassenen der Livia gefunden sein, aus dem auch die Inschrift: AGATHANGE*lus* SIBI et IVLIAE . GLYC*erae* stammt (Gori Columb. lib. et serv. Liviae p. 173, n. 161), womit die Angaben Winckelmann's (Descr. und Werke V, S. 124) über seine Entdeckung ausserhalb Roms in einem Grabe unweit des Mausoleums der Caecilia Metella übereinzustimmen scheinen. Er war gefasst in einen schweren, an zwei Loth wiegenden goldenen Ring, der durch Form und Grösse zeigte, dass er nicht bestimmt war, am Finger getragen zu werden (Winckelm., Tölken). Die Verdächtigungen seiner Echtheit begannen alsbald nach seinem Erscheinen. Schon der erste Herausgeber sagt darüber: . . . neque apud Plinium et Junium aliosque scriptores, qui veterum artificum nomina litteris transmiserunt, neque in tota, ni fallor, antiquitate *ΑΓΑΘΑΝΓΕΛΟΥ* nomen reperitur. Quare non desunt, qui additas recentiori manu litteras suspicantur, operi reipsa non dubiae antiquitatis. At in praesentiarum, quidquam de hoc affirmare nostri muneris esse non censeo. Ich habe diese Worte angeführt, weil sie zeigen, dass man damals noch nicht auf die Inschrift im 540

Columbarium der Livia als eine Quelle möglicher Fälschung hingewiesen haben konnte. Auch Vettori (Dissertat. glypt. p. 5) sagt nur: opus enim quantumvis elegantissimum, sublestae fidei suspicionem subit apud plerosque cultos viros, qui in eodem expendendo, manum recentioris artificis, iudicio sane constanti, perspectam habere sibi videntur. Selbst Winckelmann schweigt noch von jener Inschrift, und erst Gori, der sie früher herausgegeben, verfiel 1767 darauf, den Agathangelos des Steins und der Inschrift als eine Person zu betrachten. Nicht unmöglich wäre es, dass sich erst hieraus die Sage von der Entdeckung des Steins in jenem Columbarium gebildet hätte. An der Echtheit zweifeln weder Winckelmann noch Gori, und Bracci (p. 27) beruft sich dafür auf die berühmtesten Steinschneider seiner Zeit: Girolamo Rosi, Francesco Sirleti, Francesco und Giovanni Pichler und Francesco Alfani. Dagegen kehrt Raspe wieder auf den Standpunkt Vettori's zurück, und er nennt zuerst geradezu die Inschrift des Steines von der Grabschrift entlehnt, indem er hinzufügt: jeder Buchstabe für sich sei gut gearbeitet und doch verrathe das Ganze auf den ersten Blick die Ignoranz des Betrügers. Auch Visconti (Op. var. II, p. 121 und 327) verdammt zwar nicht den Stein, aber die Inschrift, wie es scheint, hauptsächlich auf die Auctorität Vettori's hin. Hören wir jetzt, wie Köhler sich äussert: er tadelt Bracci, dass dieser den Stein „mit Freuden in sein Werk aufnahm, obgleich die Schreibart des Namens (mit *ΝΓ*), welche Winckelmann ohne Erfolg sich bemühte zu entschuldigen, ferner der erst seit Entdeckung des Grabmals der Livia bekannt gewordene Name des Agathangelos, den Stein mehr als zu verdächtig machen. Ja man wusste noch überdies in Italien, dass beides, die sorgfältige Arbeit ebenso wie der Name des Steinschneiders neuen Ursprungs waren. . . .“ Ausführlicher ist Stephani: er findet die scheinbare Unbefangenheit und Energie in Behandlung des Barts und der Augenpartie in geradem 541 Widerspruche mit der weichen Eleganz und sorgsamen Berechnung an den Fleischpartien namentlich am Halse, den ein antiker Künstler am ersten vernachlässigt haben würde. In der Inschrift aber seien die Kugeln an den Enden der Buchstaben so unverhältnissmässig gross gebildet, dass sie einander beinahe berühren und die Verbindungslinien nur noch mit Mühe erkennen lassen: ein Verhältniss, das sich kaum mit Hülfe der rohesten attischen oder ägyptischen Münzen durch ein antikes Analogon begründen lasse und sich sowohl für sich, als auch vorzüglich in seiner Verbindung mit der vollendeten Eleganz und Regelmässigkeit des Schnittes so sehr von antiker Sitte entferne, dass selbst die conservativsten unter den Gelehrten, wie R. Rochette, den Namen preisgäben, wenngleich sie den Stein selbst für antik erklärten und dadurch in einen noch ärgern Widerspruch geriethen, da Bild und Buchstaben so vollständig in e i n e m Geiste behandelt seien, dass beides nothwendig von derselben Hand herrühren müsse. Dazu wird dann auf den angeblichen Fundort und die Inschrift aus dem Columbarium der Livia noch ein besonderes Gewicht gelegt. — Stephani's Ausführung kannte Tölken noch nicht: ich bemerke daher zunächst nur, dass R. Rochette (Lettre p. 105) seine Verwerfung nur auf das Zeugniss Vettori's und Visconti's stützt. Was sodann die Form der Buchstaben anlangt, so müssen Stephani's Worte jeden, der nicht den Abdruck der Gemme vor sich hat, irre leiten, und der Vergleich mit rohen attischen und ägyptischen Münzen

ist mindestens sehr unglücklich gewählt. Die Kugeln treten allerdings bei der Untersuchung mit gewaffnetem Auge sehr deutlich und bestimmt hervor; mit blossem Auge betrachtet, erscheinen sie dagegen so wenig „unverhältnissmässig gross“, dass sie vielmehr fast gänzlich verschwinden und die Inschrift im Ganzen den Eindruck grosser Eleganz gewährt. Wie wenig endlich ein schlagender Grund vorliegt, die Inschrift der Gemme durch die des Grabsteins zu verdächtigen, ist schon oben durch die Hinweisung auf die Art der Aeusserungen Venuti's und selbst Vettori's angedeutet worden.

Tölken unternimmt es nun zunächst, das Bildniss als das des Sextus Pompeius durch die Vergleichung mit einem seltenen Aureus zu rechtfertigen, auf dem man früher Pompeius den Vater zu sehen glaubte. Ausserdem aber entspreche es in seiner seelen- und lebensvollen Behandlung so sehr dem, was 542 wir von dem Charakter, den Tugenden und Fehlern des Sextus wissen, dass es nur nach dem Leben modellirt sein könne: ein Fälscher könnte eben so gut den ganzen Menschen als dieses Abbild erdichten. „Es trägt für jeden Kundigen seine Beglaubigung in sich, was selbst Raspe bekennt, indem er es „„des Zeitalters des Augustus würdig““ erklärt.“ — Was ferner die äussere Beglaubigung des Werkes anlangt, so bemerkt auch Tölken, dass die Verdächtigung eigentlich nur auf Vettori's noch möglichst vorsichtig ausgedrücktem Urtheil beruhe: Vettori's, den Köhler selbst wiederholt mit den härtesten Worten für einen Betrüger erkläre. Ausführlich wird sodann die Schreibung des Namens mit *ΝΓ* gerechtfertigt: „Schon Winckelmann beruft sich auf das Vorkommen derselben Abweichung in unzweifelhaft antiken Steinschriften, besonders auf die von Gruter (Index gramm. lit. N) beigebrachten Beispiele, und dass nach dem Zeugniss des Stephanus (Paralip. gramm. gr. p. 7 et 8) gerade das Wort angelus, ἄγγελος, sich in den Handschriften häufig *νγ* buchstabirt finde, ohne Zweifel, weil es so ganz in die lateinische Sprache übergegangen war, dass der eigenthümliche griechische Laut des *γγ* sich ganz daraus verloren hatte. . . .“ Andere Beispiele werden aus Franz Elem. epigr. gr. angeführt: *ΕΝΚΑΙΡΟΣ*, *ΕΝΓΡΑΨΑΙ* (S. 49), dann namentlich *ΑΝΓΕΛΙΑΣ*, *ΕΠΗΝΓЄΛΗ* (S. 232) gerade aus der Zeit des Pompeius; ferner aus Guasco Mus. Cap. III, n. 1276: *ΣΥΝΧΑΙΡΩΝ*; 1284: *ΑΣΥΝΚΡΙΤΩ*; dazu endlich eine Münze von Ilion mit *ΑΝΧΕΙΣΗΣ*, Mionnet II, p. 664, n. 228. „Ist es zu verwundern, dass zu Rom in einem Privatdenkmal dieselbe Verwechselung vorkommt? Ist nicht vielmehr gerade diese Abweichung ein neuer Beweis für die Echtheit der Inschrift? Kein Fälscher hätte wahrlich einen so leicht zu vermeidenden Fehler gemacht.“

Wenn demnach für die Annahme der Unechtheit des Steines und der Inschrift kein zwingender Grund vorliegt (denn auch Stephani's Bemerkungen über den Styl beruhen doch zunächst auf dessen subjectiver Anschauung), freilich aber auch für die Echtheit kein äusserer thatsächlicher Beweis geliefert werden konnte, so bleibt bloss noch ein Wort über die Bedeutung der Inschrift zu sagen übrig. Tölken nämlich bemerkt: „Die Stelle, welche der Name, 543 zum Siegeln unter dem Bilde rückläufig geschrieben, einnimmt, bürgt dafür, dass hier nicht der Künstler, sondern derjenige gemeint ist, der dasselbe als theures Andenken bei sich trug. Ja die Vermuthung, dass dies eben jener Agathangelus sei, dessen der gleichzeitig gefundene Grabstein gedenkt, liegt so

nahe, dass an deren Richtigkeit kaum zu zweifeln ist." Das Letztere kann ich, wie gesagt, noch keineswegs für ausgemacht halten. Was ich selbst aber oben (S. 308) über die Stellung von Inschriften unter dem Abschnitte des Halses bemerkt habe, ist noch nicht so gegen jeden Zweifel gesichert, dass dadurch die Möglichkeit der Beziehung des Namens auf einen Künstler vollkommen ausgeschlossen wäre. — Einen modernen Stein mit dem Namen des Agathangelos unter der Darstellung eines Opfers erwähnt Dubois bei Clarac S. 11.

Agathon.

Beryll im Besitz Algernon Percy's: Bacchus mit Thyrsus und Becher, *ΑΓΑΘΩΝ*: Raspe 4273, der die Inschrift einfach anführt, ohne sie auf einen Künstler zu beziehen, was erst durch Clarac und im Anschluss an ihn im C. I. 7134 geschehen ist. Ueber das Bedenken, welches der Nominativ erweckt, vgl. oben S. 305.

Alexas.

Nachdem der Name des Alexas zuerst in Verbindung, aber freilich unantiker Verbindung mit dem des Quintus (*Κόϊντος Ἀλεξᾶ*, w. m. s.) in einer Gemmeninschrift bekannt geworden war, kam er für sich allein auf einem Carneol der Stoschischen, jetzt der berliner Sammlung zum Vorschein. Dargestellt ist der wie zum Stosse ausholende sogenannte Frühlingsstier mit der Inschrift *ΑΛΕΞΑ* zwischen den Füssen: Winck. Descr. II, 1603; Raspe 13104; Cades XV, O, 110; Tölken Verzeichn. p. 242, n. 1416; C. I. 7143. Allein schon Bracci (I, p. 41) hatte Verdacht gegen die Inschrift, welchen Stephani (Angebl. Steinschn. S. 229) und eben so Panofka (Gemm. m. Inschr. N. 19) theilen. Erst kürzlich sind zu diesem einen Beispiele noch zwei andere gekommen, beide der Pulszky'schen Sammlung angehörig: Gerhard Arch. Anz. 1854, S. 432. Es sind: „ein Onyxcamee, einen Seedrachen mit einem Ruder vorstellend, mit dem erhaben geschnittenen Namen *ΑΛΕΞΑ*. Die Hälfte des Steines ist abgebrochen"; ferner 544 ein durch Feuer getrübter Sarder, darstellend einen Löwen in kühner Verkürzung mit der Inschrift

ΑΛΕΞΑΣ
ΕΠΟΕΙ

F. v. Pulszky sagt nun zwar von dem Camee: „Entweder ist der Stein ganz falsch oder der Name des Künstlers hinlänglich begründet. Ich habe nicht den geringsten Zweifel über die Echtheit des Steins, doch würde ich ihn gern der Untersuchung jedes Hyperkritikers unterwerfen"; und hinsichtlich des Sards beruft er sich auf das Zeugniss eines an römischen Anschauungen erfahrenen Kunstfreundes (Braun's), welcher an der Echtheit der Gemme sowohl, als der Inschrift keinen Zweifel gehabt habe. Aber, wenn sieben unedirte Steine mit Künstlerinschriften in einer und derselben Sammlung (s. S. 313) Verdacht erregen müssen, so wird dieser in Betreff des Camee durch den fragmentirten Zustand, in Betreff des Sards durch die in neuerer Zeit mehrfach wiederholte Darstellung (vgl. Köhler S. 159) verstärkt. Demnach liegt es in diesem Falle nicht dem Zweifler ob, die Unechtheit, sondern dem Vertheidiger, die Echtheit nachzuweisen.

Noch mag erwähnt werden, dass auf einem Stoschischen Schwefelabdruck bei Raspe 1440 sich neben einem Serapiskopf die Inschrift *ΑΛΕΣΑ* findet. Die grossen derben Buchstaben des nachlässig gearbeiteten, wenn auch wahrschein-

lich antiken Werkes sollen jedoch an einen Steinschneidernamen gar nicht zu denken erlauben; vgl. Stephani Angebl. Steinschneider S. 227.

Ammonios.

Carneol, jetzt in der Beverley'schen Sammlung; Kopf eines lachenden Satyrs, von vorn gesehen, daneben *ΑΜΜΩΝΙΟΥ*: Raspe 4510, pl. 39; Cades II, A, 100. Sofern die Inschrift echt wäre, stände der Annahme eines Künstlernamens nichts entgegen. Aber die Buchstaben erscheinen etwas schwer im Verhältnisse zum Bilde, und dieses selbst ist im Ausdrucke, so wie in der Behandlung des Haares nicht frei von modernen Anflügen, so dass eine nochmalige Untersuchung des Steines die Annahme Stephani's (Angebl. Steinschn. S. 246) über den modernen Ursprung desselben wahrscheinlich bestätigen wird. — Wohl noch mehr bedarf der Prüfung ein Carneol mit einem Medusenkopfe in der Roger'schen Sammlung, auf dem nicht einmal die Lesung des Namens ganz gesichert zu sein 545 scheint: Dubois bei Clarac p. 35. — Die Inschrift *ΑΜΜΩΝΙΟC ΑΝΕΘΗΚΕ ΕΠ ΑΓΑΘΩ* auf einem Nicolo mit der Darstellung der Cybele und der Dioskuren hat dagegen mit einem Künstler in keiner Weise etwas zu thun: Venuti Acad. Cort. t. VII, p. 39; [Amaduzzi ib. t. IX, p. 148].

Anteros.

Was Köhler S. 169 über den Stein mit dem Namen des Anteros bemerkt, dient mehr zu seiner eigenen Charakteristik, als zu der des Werkes: „Manchem mag der Herakles, der den kretischen Stier trägt, auf einem Aquamarin vormals der Sammlung des Sevin, welche Stosch von Zeit zu Zeit mit den Erzeugnissen des italischen Kunstfleisses vermehrte, der nachher in den Besitz des Duc von Devonshire kam, ein höchst vortreffliches Werk geschienen haben (Stosch t. 9; Bracci I, t. 19; Worlidge t. 141; Winck. Descr. II, 1726; Lippert I, 591; Raspe 5754; Cades III, A, 145; Millin Introd. p. 68; Visconti Op. var. II, p. 222; C. I. 7150). Millin und Visconti hielten ihn für alt und echt und für das Werk eines Künstlers aus der Zeit des Titus; allein die im dritten Buchstaben fehlerhafte Inschrift *ΑΝΥΕΡΩΤΟC*, die auch sonst nichts weniger als schön gerathen ist, und durch welche die Arbeit einem Anteros beigelegt werden soll, ist so schlecht gerathen, dass niemand an ihrer Neuheit zweifeln kann. Was aber noch mehr zum Beweise der Neuheit dient, ist der Geschmack der Zeichnung und Ausführung, der, so sauber das Ganze beendigt ist, doch seine Neuheit nur zu deutlich verräth." Wir haben hier zuerst die so häufige persönliche Verdächtigung Stosch's, hier noch verstärkt durch die durchaus unerwiesene Behauptung, dass Sevin den Stein durch Stosch erhalten habe. Wir haben ferner ein durchaus subjectives Urtheil über den Werth der Arbeit, das um so zuversichtlicher ausgesprochen wird, je weniger es motivirt ist. Und endlich wird uns als einziger thatsächlicher Beweis die fehlerhafte Inschrift vorgehalten. Aber gerade dieser Beweis wird zum Ankläger Köhler's, der sein ganzes Urtheil offenbar auf einen mangelhaften Abdruck hin auszusprechen sich nicht scheute. Denn die mir vorliegenden bieten deutlich die richtige Lesart *ΑΝΤΕΡΩΤΟC*. Für eine bestimmte Entscheidung über die Echtheit muss in- 546 dessen eine nochmalige Prüfung des Originals selbst als nothwendig anerkannt werden. Ueber die Stellung der Inschrift im Abschnitt vgl. oben S. 308.

Die fragmentirte Inschrift *ΑΝΤ* neben einem Kopf des Antinous bei

Bracci I, t. 20 ist offenbar der Anfang des Namens dieses Jünglings, nicht des Anteros. — Der Name *ANTHPΩC* auf einem Steine Lessing's, selbst wenn er alt sein sollte, ist sicher nicht der des Steinschneiders, schon deshalb nicht, weil die aus ganz abstrusen Symbolen zusammengesetzte Darstellung auf Kunstwerth keinen Anspruch machen kann: Lessing's Werke von Lachmann XI. S. 234; Raspe 1041, t. 20; C. I. 7151; vgl. Letronne in den Ann. dell' Inst. XVII, p. 261.

Apelles.

Carneol: scenische Maske; den Namen darunter las Bracci (I. t. 27) *AΠCΛΛOY*, was von Visconti (Op. var. II, p. 125) gewiss richtig *AΠЄΛΛOY* emendirt wird. Die Arbeit wird von Bracci in die Zeit des Septimius Severus, d. h. die Zeit des Verfalles gesetzt. Nach ihm ist der Stein nicht wieder untersucht worden; und Köhler (S. 75) lässt deshalb die Frage der Echtheit unentschieden; und behauptet nur, dass die Inschrift „niemals für den Namen des Künstlers, sondern nur für den des Besitzers gehalten werden könne, oder, wie vielleicht manche unter Masken geschriebene Namen, für den, welchen der Schauspieler, dem der Stein gehörte, auf der Bühne erhalten hatte."

Aulus.

Die Untersuchung über Aulus, wenn man nicht mit Köhler alle Steine mit seinem Namen als unecht verwerfen will, gehört zu den verwickeltsten und schwierigsten und wird schwerlich je in allen Punkten zu einem bestimmten Abschlusse gebracht werden. Denn allerdings ist der Name nachweislich sehr häufig, vielleicht am häufigsten zu Fälschungen missbraucht worden. Nehmen wir aber auch an, dass ein Theil dieser Steine wirklich alt sein möge, so fragt sich doch, ob der als Vorname gewöhnliche Name überall dieselbe Person bezeichne und, was damit zusammenhängt, ob er immer oder doch zuweilen auf einen Künstler zu beziehen sei. Hierüber wird uns kaum die Prüfung der 547 Einzelnheiten, in wie engen Grenzen sie hier freilich möglich ist, einigermassen Aufschluss zu geben im Stande sein.

Die älteste Erwähnung des Aulus findet sich in Faber's Erklärungen zu des Ursinus Illustrium imagines p. 67 in folgender Weise: in hyacinthi gemma pulcherrima, qua fortassis Decimus Brutus signare solitus fuit, ipsius Bruti praenomen solum *AYΛOΣ* inscriptum est, litteris aeque bellis, atque in illa Pompei gemma (d. h. dem Hercules des Gnaeos), ut suspicari quis possit, eiusdem artificis opus esse ambas. Bruti huius praenomen prius fuit Decimus, postea ab A. Postumio Albinio adoptatus, secundum morem adoptionum, praenomen adoptionis retinuit. . . . Gemma haec reconditae cuiusdam eruditionis symbolum continet, quod nobis mirifice placet. Habet enim Cupidinem, qui papilionem trunco arboris affigit, quo innuere voluit Brutus, animam suam non aliter Caesaris amori, quam papilio iste arbori, affixam fuisse. Hieraus will Köhler (S. 167) folgende Schlüsse ziehen: „Beide Gemmen (die des Aulos und die andere mit dem Namen des Gnaeos) gehören in die Zeit, in welcher man die alten Denkmäler aus der römischen und griechischen Geschichte zu erklären suchte. Waren es Bildnisse, die man vor Augen hatte, so gab man ihnen Namen berühmter Römer und Griechen, welche man ihnen einschnitt, wie oben erwiesen ward; Vorstellungen anderer Art suchte man auf irgend eine Weise mit merkwürdigen Männern aus der römischen Geschichte, die ihnen näher lag als die griechische,

in Beziehung zu bringen, und so ward der Kopf des Herakles auf dem Aquamarin, durch Beifügung des Namens Cneius, zum Siegelstein des Pompeius, und durch den Amor mit dem Schmetterlinge auf dem Hyacinth sollte mittelst des Vornamens Aulus die Freundschaft zwischen Brutus und Iulius Caesar in Erinnerung gebracht werden. Unnöthig ist es, zu bemerken, warum die Vornamen Cneius und Aulus das nicht anzeigen konnten, was man damit bezweckte; dass durch sie die Neuheit dieser Zugaben nur zu sehr bekräftigt wird, und dass diese Vornamen, ihrer Unbestimmtheit wegen, nicht einmal geeignet waren, die Besitzer der Ringsteine anzuzeigen." Bei unbefangener und vorurtheilsfreier Betrachtung wird man nicht umhin können, Köhler's Folgerungen geradezu umzukehren und zu dem entgegengesetzten Resultat zu gelangen: weil ein Fälscher den Brutus nicht durch den blossen Vornamen und noch weniger durch den Adoptivnamen bezeichnet haben würde und weil ohne den schon vorhandenen Namen niemand darauf verfallen sein würde, die Darstellung in höchst gezwungener Weise auf Brutus zu beziehen, so kann hier von einer Fälschung auch nicht im Entferntesten die Rede sein; und wir haben nicht den geringsten Grund, an der Echtheit des von Faber beschriebenen Steines und seiner Aufschrift zu zweifeln. — Eine weitere Frage ist dagegen, ob derselbe jetzt noch vorhanden ist. Allerdings finden wir in der de Thoms'schen, jetzt in die niederländische übergegangenen Sammlung auf einem Hyacinth die gleiche Darstellung mit der Inschrift *ΑΥΛΟC* neben dem Baumstamme: de Thoms t. V, I; de Jonge Notice p. 148, n. 24; vgl. Raspe 7067, wo es sich nicht, wie Stephani (bei Köhler S. 168 Anm.) meint, um einen zweiten Stein im Besitze des Grafen Dietrichstein handelt, sondern wahrscheinlich um den de Thoms'schen, dessen Besitzer nur Raspe nicht anzugeben vermochte. Aber bei der Menge untergeschobener Werke dieser Sammlung ist es nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich, dass wir es hier nur mit einer Copie der auch sonst wiederkehrenden Darstellung (vgl. Winck. Descr. II, 893) zu thun haben, der man nach Faber's Beschreibung den Namen des Aulos hinzufügte. 548

Da es bei Fälschung von Künstlerinschriften nahe liegt, in der Wahl der Gegenstände sich an schon Bekanntes anzuschliessen, so werden wir zunächst die Amorendarstellungen mit des Aulus Namen zu prüfen haben: Ein Camee, einst im Besitz des Barons von Gleichen, zeigt Amor an den Füssen gefesselt und den Kopf auf den Stiel einer Hacke gestützt; im untern Abschnitte steht in vertiefter Schrift *ΑΥΛΟC*: Bracci I, t. 33; Raspe 6988 (ähnliche Steine ohne Namen: Winck. Descr. II, 820; 821); Cades II, B, 200; C. I. 7166. Visconti (Op. var. II, p. 193) scheint an der Echtheit des Namens zu zweifeln, denn er sagt, sofern er echt sei, dürfe man annehmen, dass das Original von Aulus, der vorliegende Stein aber nur Copie sei. Das Ganze macht in der Abbildung bei Bracci trotz dessen Lobpreisungen und ebenso im Abdrucke keinen angenehmen Eindruck; und die Vergleichung mit den Kinderdarstellungen eines Guido Reni, Algardi und Fiammingo erscheint nur zu treffend, um nicht durch sie auf die Vermuthung des modernen Ursprungs der Arbeit geführt zu werden. — Auf einem Amethyst des Grafen Carlisle ist Amor mit auf den Rücken gebundenen Händen am Boden sitzend dargestellt, und hinter ihm eine Trophäe errichtet. Die Inschrift *ΑΥΛΟΥ* steht über seinem Kopfe: Bracci I, t. 32; Natter Méthode 549

pl. 24; Raspe 7114; Cades II, B, 141; Köhler S. 166 nennt diesen Stein „eine gefällige Arbeit Johann Pichler's“, ohne Gründe für diese Behauptung aufzustellen. Soll ich jedoch meinem eigenen unmittelbaren Gefühle folgen, so macht auch mir dieser Amor in ähnlicher Weise, wie der vorige, den Eindruck des Modernen; und schwerlich würde ein antiker Künstler seine Composition so geordnet haben, dass über dem Amor eine verhältnissmässig grosse unausgefüllte Lücke bleibt. — Ebenso modern erscheint Amor, der ein grosses Füllhorn fortzutragen sich bemüht, mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* auf einem Chalcedon bei Raspe 6607, pl. 43.

Nahe unter einander verwandt sind folgende zwei Darstellungen: ein Sardonyx der florentiner Sammlung, darauf ein Reiter mit rundem Schilde auf schnell dahin sprengendem Rosse; unter diesem *ΑΥΛΟΥ*: Stosch t. 15; Gori Mus. flor. II, t. 2, 1; Bracci I, t. 38; Raspe 7614; Cades III, B, 197; derselbe Gegenstand mit Namen wiederholt auf einer Paste in Berlin: Tölken Beschr. S. 343, N. 11. — Sardonyx, früher im Besitz des Baron Morpeth, dann des Grafen Carlisle, darauf ein Viergespann mit dem Lenker auf dem Wagen, im untern Abschnitt die etwas ungeschickt an den Rand gerückte Inschrift *ΑΥΛΟΥ*: Stosch t. 16; Bracci I, t. 37; Lippert II, 900; Raspe 7896; Cades VIII, F, 134. Köhler S. 165 erklärt beide Steine kurzweg für neu; ein besonderes künstlerisches Verdienst vermag ihnen auch Bracci (p. 169) nicht zuzuerkennen. Sollten sie daher auch alt sein, so fragt es sich doch, gerade wie bei der Biga mit dem Namen des Lucius, ob wir die Inschrift auf einen Künstler beziehen dürfen, zumal auch ihre Stelle mehr für den Namen des Besitzers zu passen scheint. — An sie schliesst sich am besten ein Granat mit dem Vordertheile eines Pferdes und darunter der Inschrift *ΑΥΛΟC* an, früher in Caylus Besitz: Rec. II, pl. 52, 1; Bracci I, t. 39. Auch hier giebt Köhler für sein Verdammungsurtheil keine Gründe an; doch scheint die Arbeit allerdings ohne beson-
550 deres Verdienst zu sein. — Von Thierdarstellungen erwähne ich noch einen Löwen, der ein Pferd niedergerissen hat, der Gruppe im Hofe des Conservatorenpalastes auf dem Capitol einigermaassen entsprechend, auf einem Jaspis im Besitz des Lord Meghan: Lippert II, 1014; Raspe 12928; Bracci I, tav. d'agg. X, 2; Cades XXII, P, 70. Die Inschrift *ΑΥΛΟΥ* zwischen den Beinen des Pferdes ist jedoch nach dem ausdrücklichen Zeugnisse Bracci's (p. 99) von neuerer Hand hinzugefügt und auch bei Cades findet sich der Abdruck unter den modernen Arbeiten. — Den würdigen Schluss dieser Reihe mag eine geflügelte Sau bilden mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* im untern Abschnitt. Wo sich das Original, ein Carneol befindet, vermag ich nicht anzugeben. In dem mir vorliegenden Abdrucke (Cades XVI, 5, 42) erscheint die Arbeit recht sauber, ohne dass sich jedoch ihre Echtheit sicher verbürgen liesse.

Wichtiger als diese Classe sind die Steine mit Brustbildern und Köpfen, unter denen der Aesculap auf einem Carneol, welcher aus der Sammlung Strozzi in die des Herzogs von Blacas gekommen ist, zuerst genannt werden mag. Es ist nur das Gesicht ohne die Stirn mit Bart und Ansatz der Brust erhalten, neben welcher der Stab mit der Schlange hervorragt. Die Inschrift *ΑΥΛΟΥ* findet sich in einer besonderen Einfassung gerade vor der Nase: Stosch t. 18; Gori Mus. flor. II, t. 7, 2; Bracci I, 34; Winck. Descr. II, 1409; Lippert I, 652;

Raspe 4083; Cades II, D, 3. Köhler, der S. 180 „wegen des mühsam Gesuchten“ die ganze Arbeit verdächtigen möchte, verwirft wenigstens die Inschrift unbedingt, hauptsächlich wegen der Stelle, an welcher sie sich findet, weil kein alter Künstler nach fleissiger Vollendung des Kopfes so tölpisch und ungeschickt hätte sein können, seinen Namen hart an die Nase des Gottes zu schneiden. Allein, wie mir scheint, mit Recht hat Stephani (bei Köhler S. 342) darauf hingewiesen, dass in der auffälligen Stelle der Inschrift vielmehr ein Beweis ihrer Echtheit zu finden sei, aber freilich unter der Voraussetzung, dass sie sich dann nicht auf den Künstler, sondern auf den Besitzer beziehe. Dazu „enthält die Inschrift selbst noch ein doppeltes Element, welches positiv für ihr Alterthum spricht, die Grösse und der Schnitt der zwar hart, aber nicht ängstlich geschnittenen Buchstaben einerseits und das Täfelchen, worauf sie angebracht ist, andererseits. Denn dieser zwar auf Münzen und anderen Kunstwerken häufige Gegenstand kommt doch auf Gemmen, welche auf Alterthum Anspruch machen, ausser dem in Rede stehenden Steine nicht vor und ein Fälscher würde daher eine Neuerung dieser Art gewiss nicht gewagt haben.“ Sonach möchte nach Stephani die Gemme etwa der Siegelstein eines Arztes und die Uebereinstimmung des überdies häufigen Namens mit einem als Künstlernamen vielfach gemissbrauchten nur zufällig sein. — Copien bei Raspe 4084 ff.

551

Auf einem Hyacinth der Ludovisi'schen Sammlung ist ein weibliches ideales Bildniss dargestellt mit entblösster linker Brust, während die rechte von einem Fell bedeckt ist. Hinter demselben liest man die Inschrift *AYΛOV*. Von den vorgeschlagenen Benennungen erscheinen die einer Diana oder einer Amazone nicht passend, die einer Bacchantin wenigstens einigermaassen annehmbar: Stosch t. 17; Bracci I, t. 42; Raspe 2119; Cades II, A, 452. Ueber diesen Stein äussert sich Köhler S. 166 in folgender Weise: „Das Kupfer bei Stosch erregt einige Erwartung von der Darstellung und Ausführnng dieses weiblichen Brustbildes; betrachtet man aber den Stein selbst oder einen Abdruck, so findet man eine so elende und schülerhafte Arbeit, dass kein Liebhaber einen solchen Stein in seiner Sammlung dulden würde. Für den plumpen und dicken Hals ist der Kopf viel zu klein; die Brust ist hässlich und hängt herab; und die Behandlung ist eben so schlecht als die Zeichnung.... Der Anblick dieses Brustbildes lehrt, dass der Künstler bei seiner Arbeit selbst nicht gewusst hat, was er damit bilden wollte.“ Dieses harte Urtheil, dem auch Bracci p. 170 in so weit beistimmt, dass er das Verdienst der Arbeit geringer achtet, als an anderen Steinen mit den Namen Aulus, ist allerdings bis auf einen gewissen Grad gerechtfertigt, und ich habe um so weniger Ursache, ihm zu widersprechen, als die Betrachtung des Originals, wie oben unter Dioskurides bemerkt ward, über den modernen Ursprung der ganzen Arbeit keinen Zweifel lässt.

Ein vorwärts gewandter Satyrkopf mit der Inschrift *AYΛOY* auf einem Carneol oder Pras, einst dem Kunsthändler Jenkins gehörend, wird von Köhler S. 166 für eine Arbeit des vorigen Jahrhunderts erklärt; und dieses Urtheil scheint mir durch die Betrachtung des Abdrucks bestätigt zu werden: Winck. Mon. in. t. 58; Bracci I, t. 36; Raspe 4505; Cades II, A, 95. — Der Kopf eines jugendlichen Herakles, darunter *AVΛOV*, auf einem Carneol des Lords Algernon-

552

Percy, jetzt in der Beverley'schen Sammlung: Bracci I, t. 35; Raspe 5467; Cades III, A, 19, ist wahrscheinlich derselbe, den nach Bracci's Angabe (p. 171) Pichler für ein Werk des Costanzi hielt. Arbeit und Ausdruck erscheinen durchaus modern.

Von Bildnissen ist zuerst das eines Mannes mit in die Höhe gerichtetem Blicke auf einem Sard der pariser Sammlung zu nennen, in welchem Stosch den Ptolemaeus Philopator, Bracci den von Alexander zum Könige von Sidon erhobenen Abdalonymos erkennen wollte: eine willkürliche Benennung, die veranlasst ist durch die zu beiden Seiten des Kopfes roh eingeschnittenen kleinen Figuren eines Hirten und eines Ochsen, durch welche seine Erhebung vom Landmann zum König bezeichnet sein sollte. Die Inschrift *ΑΥΛΟΥ* findet sich in grossen Buchstaben unter dem Halse: Stosch t. 19; Bracci I, t. 40; Mariette II, pl. 87; Winck. Descr. IV, 31; Lippert II, 232; Raspe 9801; Cades IV, A, 82. Köhler (S. 193) nennt den Kopf eine gute alte Arbeit, dem aber in neuerer Zeit von ungeschickter Hand die beiden Figuren und vielleicht noch später die Inschrift hinzugefügt sei. Ich vermag dieses Urtheil nicht als richtig anzuerkennen. Der Styl des Kopfes erscheint vielmehr mir, wie Raspe, sehr mittelmässig, indem bei einer grossen Verblasenheit in der Behandlung des Fleisches die scharfen Bezeichnungen einzelner Umrisse, wie des Haares nur unangenehm wirken können. Die Nebenfiguren und die Inschrift würden aber gerade von einem modernen Fälscher nicht in so ungeschickter roher Weise behandelt worden sein, während sie sich von der Arbeit des Kopfes wohl durch das Maass der Ausführung, nicht aber in der Behandlung des Schnittes unterscheiden. Wenn ich demnach nicht umhin kann, das Ganze für eine alte Arbeit zu halten, so muss ich mich doch theils wegen des geringen Werthes der ganzen Arbeit, namentlich aber wegen der Grösse der Inschrift gegen die Annahme eines Künstlernamens erklären. Für nicht ursprünglich hält übrigens die Inschrift auch Dumersan: Hist. du cab. des méd. p. 89, n. 422; und unmöglich scheint 553 es allerdings nicht, dass sie, wenn auch in alter Zeit, doch erst später dem Bilde beigefügt ist. — Ein Kopf, angeblich des Sextus Pompeius mit einem Schiffsschnabel und der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* ist nur durch Raspe 10813 bekannt. — Einen Carneol mit dem Kopfe des Augustus in jugendlicher Bildung mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* (Lippert II, 577; Raspe 11035) bezeichnet Köhler (S. 166) als eine saubere, fleissige, aber nicht antike Arbeit. Einen andern Augustuskopf giebt Raspe 11033 nach einem Stoschischen Schwefel. — An einem Kopfe des Tiberius auf einem Carneol des Museum Pourtalès scheint Dubois (Catal. Pourt. p. 161, n. 1108) wenigstens die Echtheit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* zu bezweifeln. — Ebenfalls für eine neue Arbeit erklärt Köhler S. 165 einen Sardonyxcamee mit dem Kopfe eines unbekannten, von Bracci (I, t. 41) für einen Caracalla gehaltenen Mannes mit der vertieft geschnittenen Inschrift *ΑΥΛΟΥ*. Sofern dieselbe auch im Original, wie in Bracci's Kupfer rückläufig geschrieben wäre, würde allerdings an ihrem neuen Ursprunge nicht zu zweifeln sein.

Zu diesen Köpfen gesellen sich noch einige andere, welche Clarac (p. 62) als dem Aulos beigelegt, aber verdächtig anführt: Kopf des Ceres, Carneol, einst in der Sammlung des Marquis de Drée [Catal. pl. 167]. — Kopf eines Fauns, Nicolo im Besitz eines Herrn Beck. — (Faun, Copie nach dem des Nicomachos,

Arbeit Jeuffroi's mit des Aulos Namen: Dubois). — Kopf des Laokoon: Dumersan Descr. des antiques de la bibl. roy. p. 72 (ob = Histoire du cab. des méd. p. 102, n. 807?). — Kopf des Maecen mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ*, Carneol des Lord Greville: [Spilsbury pl. 14]; Raspe 10742. — Bei Cades IV, A, 157 finde ich einen behelmten Kopf von weichem modernen Ausdruck.

Endlich bleiben noch mehrere Darstellungen ganzer Figuren und Gruppen übrig. Die bekannteste derselben findet sich auf einem Carneol, der aus Vettori's Besitz in die Townley'sche Sammlung und später in das britische Museum übergegangen ist: Venus halbnackt auf einem Felsen sitzend, lässt auf ihrer rechten Hand ein Stäbchen balanciren; ein kleiner Amor schwebt mit ausgebreiteten Armen auf die Hand zu; im Abschnitt *ΑΥΛΟC*: Vettori Dissertatio glyptographica, Titelkupfer; Bracci I, t. 31; Lippert I, 289; Raspe 6320 (Copie: 6322); Cades I, K, 52. Dass wir es hier mit einer antiken Composition zu thun 554 haben, hat Stephani (bei Köhler S. 330) bemerkt und lehren z. B. die antiken Pasten bei Winckelmann Descr. II, 573; 574. Aber allerdings beweisen diese Vergleichungen nichts für das Alter des Steins, der im Gegentheil nach den Pasten copirt sein könnte. Die wenig geschickten Veränderungen der Composition, durch welche vor dem Kopfe der Figur eine grosse Leere entsteht, so wie eine gewisse äusserliche, correcte Eleganz machen dies sogar wahrscheinlich. Was die Inschrift anlangt, so ist dieselbe, freilich unter heftigem Widerspruche Bracci's (I, p. 167), von Winckelmann a. a. O. für modern erklärt worden; und auch Visconti Op. var. II, p. 187 zweifelt an ihrer Echtheit. — Eine Copie, wahrscheinlich von Natter, erwähnt Raspe 6322. — Eine andere, in der die Venus zur Danae umgestaltet ist, mit dem Namen des Aulus: *ΑΥΛΟΥ*, ist ebenfalls von Natter: Méthode, préf. p. XXX; Cades XXII, P, 15. — Nur durch Raspe 2322 ist bekannt: Mercur mit einem Widderkopf in der Rechten, einem Füllhorn in der Linken, vor einem Cippus mit einer Urne; *ΑΥΛοΥ*. — Ein anderer Mercur mit dem Bacchuskinde auf einem Hyacinth ist aus der de Thoms'schen Sammlung (V, 3) in die niederländische übergegangen. Die Inschrift *ΑΥΛΟC* wird jedoch von der Jonge Notice p. 145, n. 13 für modern gehalten. — Pan und Olympus auf einem Sardonyx der Beck'schen Sammlung wird von Clarac p. 62 unter den wenig zuverlässigen Werken mit dem Namen des Aulos erwähnt; eben so Leda, halb liegend, mit dem Schwan, darüber *ΑΥΛΟΥ*: eine Composition, die mehrfach von modernen Künstlern wiederholt zu sein scheint: Raspe 1211, pl. 21. — Auf einem Carneol der Pulzky'schen Sammlung mit der Darstellung des Herakles Nikephoros wird der Name Aulos vom Besitzer selbst für einen Zusatz des vorigen Jahrhunderts gehalten: Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 432. — Die Echtheit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* auf einem Stoschischen Schwefel, eine mit einer Libation beschäftigte Frau darstellend, wird von Raspe 8357 als zweifelhaft bezeichnet. Unrichtig vermuthet Clarac, dass dieses Bild nicht verschieden sei von dem eines Carneols im Besitz des Barons von Gleichen, welches Murr, Bibl. glypt. p. 54 kurz beschreibt als das einer Frau, die den Fuss auf einen Priap setzt oder vielmehr vor einer Priapherme die Sandale an ihrem linken Fusse befestigt. Denn hier lautet die In- 555 schrift *ΑΥΛΟC*. Doch ist auch dieses mir durch einen Cades'schen Abdruck bekannte Bild schwerlich antik. — Eben so wenig ist das mir ebendaher vorliegende

Bild einer Victoria, die auf einen Schild an einer Trophäe schreibt, auf einem Onyx, selbst wenn es alt sein sollte, bedeutend genug, um in der Inschrift *ΑΥΛΟC* einen Künstlernamen vorauszusetzen. — Eine Opferscene mit der Inschrift *ΑΥΛΟΥ* bei Raspe 6427 ist im Style des bekannten Siegels des Michelangelo gearbeitet und findet sich daher bei Cades XXI, O, 62 unter den Werken des sechszehnten Jahrhunderts. — Dass endlich die Inschrift *ΑΥΛΟ CΑΛΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ* nicht als antik gelten kann, wird später unter Quintus (III. Abth.) gezeigt werden.

Es leuchtet nach dieser Zusammenstellung ein, dass kaum ein anderer Name so, wie der des Aulus, zu Fälschungen gemissbraucht worden ist, wenn auch dieser Missbrauch bei einer Reihe von Steinen einstweilen mehr vermuthet worden ist, als dass er positiv nachgewiesen wäre. Allerdings bleiben daneben einige übrig, an welchen die Inschrift als sicher oder wahrscheinlich echt angenommen werden darf. Aber selbst bei diesen, und zwar gerade bei den am besten beglaubigten, muss es dahingestellt bleiben, ob wir sie auf einen Künstler beziehen dürfen, wie dies in einzelnen Fällen bereits bemerkt worden ist. Ausserdem ist aber hier in Betracht zu ziehen, was in der Einleitung über Grösse der Buchstaben, über Stellung der Inschrift, über die Abfassung im Nominativ gesagt worden ist. Wenn endlich an den muthmasslich echten Steinen sowohl der Styl der Arbeit, als die Formen der Buchstaben vielfach und wesentlich unter einander abweichen, so ist es klar, dass durch den namentlich von Bracci (I, p. 165) eingeschlagenen Ausweg, sechs verschiedene Künstler des Namens Aulus anzunehmen, die Schwierigkeiten nicht gehoben, sondern nur vermehrt werden. Eine Lösung derselben, sofern auf Grund des vorliegenden Materials eine bestimmte Ansicht auszusprechen überhaupt gestattet ist, scheint mir daher nur möglich, wenn wir zu der einfachsten und in der That am nächsten liegenden Erwägung zurückkehren, das eben so, wie in unseren Tagen die Siegel häufig mit dem blossen Vornamen bezeichnet sind, auch im Alter-556 thum für die zum reinen Privatgebrauche bestimmten Steine die gleiche Bezeichnung als genügend betrachtet werden mochte, und dass also die öftere Wiederkehr des Namens Aulus als des Besitzers einfach durch den häufigen Gebrauch desselben als Vorname erklärt wird.

Axeochos.

„Ex Musei Strozziani ectypis Romae" publicirte Stosch (t. 20) die Darstellung eines im streng gemessenen Tanzschritt daherschreitenden leierspielenden Satyrs, der ganz in der Weise des Herakles das Haupt mit dem Kopfe des Löwenfelles bedeckt hat, welches um den Hals geknüpft leicht über den Rücken herabhängt. Vor ihm steht auf niedriger Basis ein nacktes Knäbchen (Bacchus?) mit dem Thyrsus in der einen Hand, während er die andere mit lebendiger Geberde nach oben dem Satyr entgegenstreckt; im Felde zwischen beiden ist ein Halbmond sichtbar; im untern Abschnitt steht *ΑΞΕΟΧΟΣ . ΕΠ*: Bracci I, t. 43; Winck. Descr. II, 1513; C. I. 7154. Die Angabe R. Rochette's (Lettre p. 126), dass „der Stein" sich jetzt in der Blacas'schen Sammlung befinde, beruht wahrscheinlich auf einem Irrthum, veranlasst dadurch, dass der Rest der Strozzi'schen Steine in dieselbe gelangte, während der Stein, oder wie es scheint, die Paste mit des Axeochos Namen zu den schon im vorigen Jahrhundert gestohlenen

Stücken gehört. — „Ob die Arbeit alt oder neu sei," sagt Köhler (S. 181), „kann nur die Ansicht des Abdruckes entscheiden." Dagegen soll die Inschrift „ohne allen Zweifel neuen Ursprungs" sein. Gründe für diese Behauptung werden nicht angegeben; einer derselben ist wahrscheinlich der von Stephani (angebl. Steinschn. S. 190) beigebrachte, der in der Abkürzung *ΕΠ* liegen soll, welche allerdings hier durch nichts motivirt erscheint. Weiter berechtigt der Punkt hinter dem Namen zu einigem Zweifel; und noch gewichtiger erscheint, dass die Form *ΑΞΕΟΧΟΣ* statt Ἄξιοχος nach der Bemerkung Letronne's (Ann. dell' Inst. XVII, p. 271) schwerlich der Hand eines antiken Künstlers entstammen kann; und wenn dieselbe auch, wie der Herausgeber des C. I. will, aus schlechter Aussprache in die Schrift übergegangen sein könnte, so ist sie doch immerhin verdächtig. Ein auf diese Weise misstrauisch gemachtes Auge aber wird nun auch in der bildlichen Darstellung leicht einiges Auffällige auffinden: so hat namentlich die Stellung und Haltung des Knäbchens etwas modern Spielendes; 557 an dem Satyr ist die Anordnung des Löwenfells in auffallender Weise der für Herakles üblichen nachgebildet; und wenn auch Schritt und Haltung als streng geregelt und gemessen durch die Wahl des Momentes bedingt erscheinen mögen, so liesse sich doch auch in ihnen die innere Freiheit, die innere Frische und Lebendigkeit einigermassen vermissen. Je leichter indessen bei Arbeiten dieser Art das Misstrauen die Unbefangenheit des Blickes trübt, um so weniger will ich durch die hier ausgesprochenen Bemerkungen eine bestimmte Entscheidung gegeben haben, die vielleicht nur durch Untersuchung des Originals oder wenigstens eines recht guten Abdrucks überhaupt erst möglich wird.

Auf einem zuerst von Winckelmann (Descr. zu II, 1513) als im Besitz der Gräfin Cheroffini befindlich erwähnten Carneol ist ein mit der Löwenhaut bedeckter Kopf des jugendlichen Herakles oder der Omphale gebildet und davor die Inschrift *ΑΞΕΟΧΟΣ*, welche früher von Einigen fälschlich Azeozas gelesen wurde: Lippert I, 626; Raspe 5515, t. 40; Cades III, A, 84. Köhler nennt Inschrift und Arbeit neu; und allerdings spricht die Wiederkehr einer verdächtigen Namensform nicht zu Gunsten der Echtheit, zumal auch der Kopf selbst eine auffallende Leere des geistigen Ausdruckes zeigt.

Als durchaus unzuverlässig müssen endlich zwei Stücke aus der berüchtigten de Thoms'schen Sammlung bezeichnet werden: das erste ist ein Sardonyx: Perseus, der das Haupt der Medusa in dem am Boden liegenden Schilde sich spiegeln lässt; auf demselben (also in derselben ungebräuchlichen Weise, wie *ΧΕΛΥ* und *ΑΡΧΙΟΝΟC* der nämlichen Sammlung) liest man *ΑΞΕΟΧ*: de Thoms VI, 6; de Jonge Notice, p. 150, n. 10; Raspe 8864. Das zweite, eine Paste, zeigt eine mit Thyrsus und Oenochoe einherschreitende rasende Bacchantin und die nämliche in ihrer Abkürzung doppelt verdächtige Inschrift *ΑΞΕΟΧ*: de Thoms VI, 9. — Der Achat bei Beger Thes. Brand. III, p. 201 mit der noch nicht genügend erklärten Inschrift *ΑΧΙΩΦΙ* hat mit Axeochos sicher nichts zu schaffen, sondern gehört zur Classe der Abraxasgemmen.

Caius s. Gaios.

Classicus. 558

ΚΛΑCCΙΚΟC; Serapis auf einem Throne sitzend: [Mariette Cat. Crozat p. 29,

n. 553]. Der Name scheint erst von Clarac p. 76 und im C. I. 7201 auf einen Künstler bezogen worden zu sein, wahrscheinlich ohne Grund.

Cneius s. Gnaeos.

Demetrios.

Dubois bei Clarac p. 88 beschreibt folgende zwei Steine: Carneol des Marquis de Drée [Cat. pl. 3, n. A], Herakles den an einen Baum aufgehängten Löwen erwürgend; *ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ*. — Carneol des Baron von Schellersheim: Stier mit der Inschrift *ΔΗΜΗ*. . Ob wir an einen Künstler zu denken haben, vermag ich nach diesen Angaben nicht zu entscheiden. Gewiss nicht um einen solchen handelt es sich bei einer Paste: Herakles den Antäos erwürgend, mit der lateinischen Inschrift DEMET: Raspe 5820. — C. I. 7177.

Dionysios.

Murr Bibl. glypt. p. 64 führt den Kopf einer Bacchantin mit der Aufschrift *ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ* an, ohne irgend eine nähere Angabe, welche über die Möglichkeit der Annahme eines Steinschneiders entscheiden liesse. — C. I. 7179.

Epitonos.

„Venus victrix stehend, auf eine Säule gestützt, im Felde *ΕΠΙΤΟΝΟϹ*, Name des Steinschneiders, gute Arbeit“: de Jonge Notice p. 143. Der Umstand, dass sich der Stein in der Haager Sammlung befindet, welche das übel berüchtigte de Thoms'sche Cabinet in sich enthält, so wie die sonst nicht bekannte Namensform, welche leicht ein Fälscher aus Unkunde für *ΕΠΙΓΟΝΟϹ* gesetzt haben könnte, machen die Inschrift in hohem Grade verdächtig. — C. I. 7184.

Euemeros.

Carneol, nach Raspe 7137 im Besitz des Landgrafen von Hessen-Cassel: Mars oder ein römischer Kaiser in Harnisch mit Lanze und Schild zur Seite. Ob der beigeschriebene Name, *ЄΥΗΜЄΡΟΥ*, wie Raspe meint, den Künstler bezeichnet, vermag ich nicht zu entscheiden. — C. I. 7189.

Gaios.

„Ein Granat, in dem der vorwärts gewandte Kopf eines Hundes, des Sirius oder des Hundsternes, mit der Aufschrift *ΓΑΙΟϹ ЄΠΟΙЄΙ* auf dem Halsbande sehr 359 tief geschnitten ist, der vormals dem Lord Besborough (Vic. Duncannon) gehörte, und mit seinen übrigen Gemmen in die Sammlung des Duc von Marlborough überging, gehört zu den sehr berühmten Gemmen (Natter Traité pl. 16; Worlidge Gems 1; Bracci I, t. 45; [Lippert III, 505]; Raspe 3251 und introduct. p. XXXVI; C. I. 7170). Es ist dieser Kopf ein so sehr vortreffliches und geistreiches Werk, dass man nicht weiss, was man mehr daran bewundern soll, ob die aufs höchste getriebene Nachahmung des Lebens, oder die ausserordentliche Kunst in der Ueberwindung aller Schwierigkeiten, das lechzende zarte Fleisch in der Schnauze, das Inwendige des Maules, die Zähne, Nase oder die heraushängende Zunge — ut fessi canes linguam ore de patulo potus aviditate proiiciens. — Raspe zweifelte an dem Alterthum dieses Steines; Natter hatte geraume Zeit in London seine Kunst geübt, und ihm hatte man diese Arbeit zugeschrieben. Ein Gerücht, ohne welches niemand das Alterthum derselben würde in Zweifel gezogen haben.“ So Köhler S. 158. Aber wiegt dieses Gerücht, welches Murr (Bibl. glypt. p. 81) ausdrücklich als auf einem Irrthum beruhend bezeichnet, schwer genug, um darum „ein so fleissig beendigtes Werk,

das weder in alter noch neuer Zeit seines Gleichen gehabt hat", sofort unter diejenigen zu verweisen, an denen Arbeit und Inschrift neu sind"? Allerdings soll Natter in dem Besborough'schen Katalog den Stein einen böhmischen Granat nennen, den nach Köhler die alten Steinschneider nicht kannten. Dagegen wird von Clarac p. 67, ich weiss freilich nicht, auf welche Auctorität hin, der Granat ein syrischer genannt. Wenn ferner Natter offen zugesteht, auf seine Werke zuweilen griechische Namen gesetzt zu haben, so leugnet er doch eben so entschieden, dass er selbst dieselben für antik ausgegeben. Unsern Stein aber nennt er (zu Taf. 17 und préf. XV) griechisch und behauptet nur (p. 27) ihn mit ziemlichem Erfolge copirt zu haben. Was endlich den Namen anlangt, den Köhler als nicht glücklich gewählt bezeichnet, weil dadurch ein römischer Steinschneider Caius zum Vorschein komme, so würde ja gerade ein Fälscher voraussichtlich „glücklicher" gewählt haben. An sich ist aber der Name den Bedenken, welche wir später (Abth. III) gegen die Namen Quintus und Aulus geltend machen müssen, nicht unterworfen, wie schon das Beispiel des Juristen Gaius 560 beweisen kann. Noch dazu lässt es sich nicht einmal ausmachen, ob Steine mit dem Namen des Gaios früher als unser Sirius bekannt waren. Auf dem sogleich zu erwähnenden berliner Obsidian hat sogar noch Winckelmann die Inschrift übersehen. So scheint mir zu einer Verdächtigung bis jetzt noch kein hinreichend triftiger Grund vorhanden zu sein, wiewohl die volle Gewähr der Echtheit erst durch eine nochmalige Prüfung des Originals gewonnen werden kann, welches sich jetzt wahrscheinlich in der Blacas'schen Sammlung befindet, vgl. Gerhard Arch. Anz. 1854, S. 433. — Eine Copie von Masini's Hand und mit seinem Namen versehen befindet sich in Berlin: Winck. Descr. II, 1240.

Auf dem berliner Obsidian ist ein bärtiger und namentlich an den Beinen stark behaarter Silen auf einem Thierfelle sitzend dargestellt, in jeder der halb erhobenen Hände eine Flöte haltend; daneben liest man *ΓΑΙΟϹ*: Winck. Descr. II, 1136; Panofka Gemmen m. Inschr. I, 3; Tölken Beschr. III, 761; C. I. 7170b. Mit der gepriesenen Vortrefflichkeit des Sirius kann dieses Werk von nur mässigem Verdienst keinen Vergleich aushalten, so dass daraus der Zweifel erwächst, ob wir hier den Namen, sofern er alt ist, nicht vielmehr für den des Besitzers, als für den des Künstlers zu halten haben. — Ein Stoschischer Schwefel mit dem Bilde der Nemesis und der Inschrift *ΓΑΙΟΥ* ist nur durch Raspe 8235 bekannt. Nach diesem scheint ein Carneol der Roger'schen Sammlung, eben so wie nach dem berliner Obsidian ein Silen auf einem Hyacinth in demselben Besitz copirt zu sein: Dubois bei Clarac p. 68.

Gnaios.

Der bekannteste Stein mit dem Namen des Cneius ist ein bläulicher Aquamarin, auf welchem der Kopf des jugendlichen Herakles dargestellt ist; neben dem Halse sieht man flach gearbeitet die Keule und unter dem Abschnitte des Halses die Inschrift *ΓΝΑΙΟϹ*: Stosch t. 23; Gori Mus. Flor. II, t. 7, 2; Bracci I, 49; Winck. Descr. II, 1682; Lippert I, 539; Raspe 5458; Cades III, A, 2; C. I. 7174. Er kam aus Andreini's Besitz (Gori Col. lib. Liv. p. 155) in die Strozzi'sche, später in die Schellersheim'sche und neuerdings in die Blacas'sche Sammlung. Aber wir haben von ihm noch weit ältere Kunde: Faber, der Herausgeber von 561 Ursinus' Illustrium imagines, erwähnt ihn (S. 66), indem er die Inschrift auf

Pompeius bezieht und den Stein für eines der Siegel dieses Römers hält. Es macht daher einen sonderbaren Eindruck, wenn Köhler S. 143 Folgendes bemerkt: „Der Herakleskopf des vorgeblichen Gnaeos konnte folglich (weil Köhler die Künstlerinschriften der Andreini'schen Sammlung fast sämmtlich als aus Betrug entstanden betrachtet) aus keiner verdächtigeren Quelle herrühren, als aus der Sammlung des Andreini, und es leidet keinen Zweifel, dass, hätte sie ihre Aufschrift nicht über hundert Jahre vor Andreini bekommen, er gerade der Mann gewesen sein würde, der am wenigsten gezaudert hätte, sie damit zu versehen." Es leuchtet ein, dass bei einer solchen Befangenheit in den eigenen Vorurtheilen eine klare Würdigung auch der einfachsten vorliegenden Thatsachen geradezu unmöglich wird. So heisst es nun von der Inschrift: „Die Buchstaben des Namens, durch den dieses Werk, nach Visconti's Meinung, einem römischen Sclaven oder Freigelassenen zugeschrieben wird, und den schon darum kein Vorurtheilsfreier für alt nehmen kann, sind zwar nicht übel gerathen, tragen aber durch ihre Aehnlichkeit mit so vielen anderen Aufschriften völlig das Gepräge ihres neuen Ursprungs." Nachdem er dann später auf das Unbegründete der Meinung Faber's, dass der Stein zum Siegelringe des Pompeius gedient, hingewiesen, schliesst er weiter: „es ergiebt sich doch daraus so viel, dass zu Orsini's und Faber's Zeit der Name Gnaeos auf Verlangen eines Schlechtunterrichteten der Gemme in der Absicht eingeschnitten war, um sie für den Siegelring des Pompeius auszugeben"; und dabei wird dann auf die Steine des Aetion, Hyllos, Hellen und Aulos hingewiesen, welche damals ein gleiches Schicksal erfahren hätten. Weiter heisst es S. 168: „Unnöthig ist es zu bemerken, warum die Vornamen Cneius und Aulus das nicht anzeigen konnten, was man damit bezweckte; dass durch sie die Neuheit dieser Zugaben nur zu sehr bekräftigt wird; und dass diese Vornamen, ihrer Unbestimmtheit wegen, nicht einmal geeignet waren, die Besitzer der Ringsteine anzuzeigen. Uebrigens sind die Eigener der Ringsteine stets mit allen drei Namen, und seltener im Nominativ, als im Genitiv auf ihnen gegraben." Wie hier alles auf Vorurtheil beruht, ist nicht schwer nachzuweisen. Ueber die Steine mit dem Namen des Aetion, Hyllos u. s. w. ist schon früher gehandelt worden. Gesetzt nun aber, man hätte zu Orsini's Zeit einen Stein durch eine Inschrift zu einem Siegelsteine des Pompeius machen wollen, wie wäre man damals, wo gewiss noch wenige Gemmeninschriften römischer Namen mit griechischen Buchstaben, wohl aber schon eine Zahl rein römischer Inschriften bekannt sein mochte, auf den Gedanken gekommen, den Pompeius durch seinen Vornamen in griechischer Form bezeichnen zu wollen? Die einfachste und natürlichste Folgerung ist vielmehr, dass die Beziehung auf Pompeius erst aus der vorhandenen, vor Augen liegenden Inschrift *ΓΝΑΙΟC* entstanden sei. Auffallend, aber doch nur scheinbar auffallend ist allerdings die Unbestimmtheit des Vornamens zur Bezeichnung einer Person. Aber die Consequenz der Inschriften öffentlicher Monumente dürfen wir nicht von denen der geschnittenen Steine verlangen, welche dem Privatgebrauche dienten. Gerade durch den Privatgebrauch konnte die Beschränkung auf den Vornamen motivirt sein. Eben so konnte aber auch ein berühmter Steinschneider sich durch einen solchen deutlich genug bezeichnet erachten, wie wir in der neueren Zeit uns gewöhnt haben, eine Menge gerade

der berühmtesten Künstler, wie Raphael, Michelangelo, Domenichino, Marc Anton fast immer nur mit ihren Vornamen zu nennen. Dass wir für diesen Gebrauch unter den antiken Bildhauern und Malern keine Analogien nachweisen können, erklärt sich einfach daraus, dass überhaupt nur sehr wenige mit römischen Namen bekannt sind. Die Inschrift *ΓΝΑΙΟϹ* unter dem Kopfe des Herakles gehört demnach zu den am besten beglaubigten, welche wir besitzen; und dass sie einen Künstler bezeichne, dürfen wir wenigstens nicht von vorn herein als unmöglich abweisen, indem auch die Arbeit des Kopfes von der Art ist, dass sie den Künstler zur Beifügung seines Namens wohl berechtigen durfte. Zwar urtheilt Köhler S. 144 im Gegensatz zu Visconti's emphatischen Lobsprüchen, dass „durch den grossen Fleiss, den man in der Ausführung des Gesichtes und der Haare verschwendet, das Ganze an Kraft und Geist verloren habe". Doch aber erkennt auch er S. 142 an, dass dieser schöne Jünglingskopf mit sehr viel Zartheit und Gefühl dargestellt worden; dass die Locken leicht, mannigfaltig 563 und abwechselnd, zugleich reich und zierlich gebildet seien.

Ausser diesem Steine ist eine ganze Reihe anderer bekannt, welche den Namen des Gnaios tragen; ein Theil davon ist anerkanntermaassen unecht, ein anderer mindestens verdächtig; und als echt lässt sich, mit Bestimmheit wenigstens, keiner nachweisen. Aus Apostolo Zeno's Sammlung publicirte Venuti (Collect. ant. t. 75) im J. 1736 das Bild eines Athleten, der im Begriff ist sich zu salben. Die Inschrift *ΓΝΑΙΟΥ* wurde damals *ΓΗΑΙΟΥ* gelesen; und wenn Vettori (Diss. glypt. p. 5) diesen Namen nicht in das Verzeichniss der Steinschneider aufnehmen wollte, so erscheint es doch zweifelhaft, ob er nur an der Form des Namens Anstoss nahm oder ob er Gründe des Zweifels an der Echtheit überhaupt hatte. Später besass den Stein Stosch, dann Lord (Duncannon) Besborough und endlich der Herzog von Marlborough: Natter Méthode pl. 25; Bracci I, t. 51; Winck. Descr. zu V, 9; Lippert II, 908; Raspe 7931; Cades VIII, F, 74. Köhler spricht S. 98 über diesen Stein ausführlich: „Die Aufschrift, die schon dem Vettori verdächtig geschienen hatte, ist augenscheinlich neu, eben so auch die saubere und fleissige Arbeit.... Natter spricht mit so vielen Lobpreisungen von diesem Steine, welchen er in einem Umrisse liefert, dass man sich vielleicht nicht irren würde, wenn man ihn für den Verfasser desselben halten würde. Er nennt diesen Stein einen morgenländischen Hyacinth, sagt aber dabei, er habe die Farbe eines böhmischen Granats. Da nun Natter den Stein in Händen hatte und hinreichende Kenntniss der Steine besass, deren alte und neue Lithoglyphen sich bedienten, so konnte unsere Gemme kein Iacinthe oder Iacynthe guarnachin sein, wie Visconti und Venuti sie nennen; sie ist vielmehr ein schöner böhmischer Granat von mehr als gewöhnlicher Grösse, und um so mehr eine Arbeit Natter's, weil dieser Stein den Alten unbekannt war. Diese Gemme ist auf ihrer Oberfläche, wie Natter bemerkt, völlig flach; noch ein Beweis ihrer Neuheit, weil alle sowohl dunkel als gelbrothe Granaten, welche unrichtig Hyacinthe genannt werden, die von alten Künstlern geschnitten worden, stets und ohne Ausnahme convex geschliffen sind." Was Köhler über die Steinart bemerkt, vermag ich nicht zu beurtheilen; und da er 564 die Gemme selbst nicht gesehen hat, so ist eine nochmalige Untersuchung derselben sehr wünschenswerth. Im Abdruck erscheint die Arbeit allerdings ziem-

lich unbedeutend, und namentlich verräth der Künstler wenig Geschick in der Benutzung des gegebenen Raumes: ein Mangel, der z. B. durch die Vergleichung der antiken Paste bei Winck. Descr. V, 24 (9 ist eine Venus) recht augenfällig wird; weshalb auch ich meine Zweifel an der Echtheit nicht unterdrücken kann.

Demnächst scheint die meiste Aufmerksamkeit ein Carneol des Kircherschen Museums zu verdienen, auf dem das ideale Brustbild einer Frau mit einem Scepter neben der Schulter dargestellt ist. Die Inschrift *ΓΝΑΙΟΥ* steht unter dem Abschnitte des Halses: Bracci I, t. 53 (als Cleopatra); Lippert I, 52 (als Juno, ohne Angabe der Inschrift); Raspe 3362 (als Muse). Während hier Köhler nur die Inschrift als neueren Zusatz betrachtet, die Arbeit dagegen als zart, geschmackvoll und fleissig sogar besonders lobt, drängen sich mir auch gegen das Alter der letzteren verschiedene Zweifel auf. Keine der vorgeschlagenen Benennungen genügt, und wenn z. B. Köhler das Scepter für Juno geltend macht, so erscheint gerade die Form dieses Attributs als eines dünnen knotigen Stabes mit wenig antiker Bekrönung auffällig. Für eine Juno ist ferner die ganze Anordnung des Haares unpassend, das überdem in den die Stirn umgebenden Partien im Nacken auf eine zierliche Wirkung in einer Weise berechnet erscheint, die sich schwerlich auf alten Steinen wiederfindet. Endlich entbehrt das Gesicht bei aller äussern Reinheit der Formen doch des rechten innern Lebens im Ausdruck.

An einem mit einem Felle bedeckten Kopfe, den die Einen für Theseus, die Anderen für eine Juno Lanuvina erklären, früher in der Rendorp'schen, jetzt in der Beverley'schen Sammlung, ist nach Bracci's Zeugniss wenigstens die Inschrift *ΓΝΑΙΟC* von J. Pichler's Hand eingeschnitten, wahrscheinlich aber die ganze Arbeit modern: Bracci I, t. 48; p. 267; Winck. Descr. III, 69; [Lippert III, 355]; Raspe 8647; Cades III, B, 8; Köhler S. 98.

565 Auf einem Stein, dessen Besitzer unbekannt ist, sieht man Diomedes, der das Palladium entführt, ganz in derselben Weise, wie auf anderen Gemmen, z. B. einer mit dem Namen des Dioskurides, dargestellt; im untern Abschnitt steht die Inschrift *ΓΝΑΙΟΥ*: Bracci I, t. 50; Winck. Descr. III, 318; Lippert II, 187; Raspe 9399; Cades III, E, 281. Bracci, dem das häufige Vorkommen dieses Gegenstandes und die Uebereinstimmung dieser Gemme mit der des Dioskurides einigen Verdacht einflösste, erklärt sie doch namentlich auf das Zeugniss J. Pichler's hin für alt. Trotzdem halte ich Köhler's Zweifel an der Echtheit (S. 168) für gerechtfertigt, indem sich in den Formen des Körpers bei einer Vergleichung mit dem von Köhler freilich ebenfalls verurtheilten Steine des Dioskurides eine gewisse Weichlichkeit zeigt, die in Verbindung mit dem, für einen Diomedes namentlich, nichtssagenden Ausdrucke des Kopfes, von dem Charakter antiker Arbeiten weit entfernt scheint.

Die Inschrift *ΓΝΑΙΟV* (so) hinter einem nackten Jüngling mit dem Schabeisen auf einem kleinen Carneol der Rendorp'schen Sammlung, einer sehr mittelmässigen Arbeit, wird von Bracci (I, t. 52, p. 265; II, p. 25; vgl. Lippert II, 920) in Uebereinstimmung mit J. Pichler für einen Zusatz von neuer Hand erklärt; Köhler S. 97 zweifelt auch an dem Alter der übrigen Arbeit.

Aus dem Mead'schen Museum erwähnt Bracci (p. 269) eine Minerva mit

dem Pegasus auf dem Helme, an welcher er, allerdings ohne die Gemme oder einen Abdruck gesehen zu haben, die Inschrift *ΓΝΑΙΟΣ* wegen der Form des *Σ* für modern hält. Nach Raspe 9699, der den Kopf Alexander nennt, hat die Inschrift zwar das runde C, allein auch er bezeichnet die Arbeit als neu, wahrscheinlich ein Werk des Constanzi.

Ein Chalcedon mit dem Kopf des Herakles und der Inschrift *ΓΝΑΙϬC* (Raspe 5439; Lippert I, 527) ist wahrscheinlich die von Natter (Méthode, préf. p. XXX) erwähnte Copie der Strozzi'schen Gemme von Constanzi (vgl. Verz. d. dresdener Sammlung Nr. 289).

Auf einem Stein der de la Turbie'schen Sammlung ist das Brustbild einer Muse dargestellt, vor ihr auf einer Säule eine tragische Maske, hinter ihr ein Thyrsus und die Inschrift: Visconti Op. var. III, p. 405; Raspe 3506, pl. 33; 566 Cades II, A, 439. Obwohl Visconti die Arbeit für alt und des Namens, den sie trägt, würdig erklärt, so steht doch Köhler S. 168 nicht an, sie für einen modernen Betrug zu halten und seinen Verdacht theilt Clarac S. 80, wohl wegen der Unzuverlässigkeit der Sammlung, in welcher sie sich befand. Ich habe dabei noch zu bemerken, dass auf einem mir vorliegenden, sehr guten Cades'schen Abdrucke die wenig saubere Inschrift nicht einmal correct *ΓΝΑΙΟΥ* lautet, sondern klar und deutlich die Form *ΝΑΙΟΥ* zeigt.

Lippert II, 423 erwähnt einen Kopf des Alcäus auf einem Carneol als ein Werk des Gnäus; II, 182 einen Theseus, der mit dem von Raspe 11671 Antinous genannten Kopfe mit der Inschrift *ΓΝΑΙΟC* identisch scheint; Raspe 10649 einen Brutus mit gleicher Inschrift (nach Lippert II, 526: Lucius Vettius).

Hierzu kommen: Carneol, Kopf einer Schwester des Caligula, unten *ΓΝΑΙΟC*: Tölken Verzeichn. S. 329, N. 151. Das Gesicht hat nach dem Berichte eines Freundes etwas Elegantes und zugleich Gedunsenes; die Haartracht ist auffallend und die Aehnlichkeit mit einer Schwester des Caligula nicht hinlänglich begründet. — „Reiter zu Pferd, einen Eber (nach Stephani bei Köhler S. 332 einen Bären) durchbohrend, unten eine liegende Figur mit Pantherfell, Thyrsus und Stiefeln; trotz der Inschrift *ΓΝΑΙΟΥ* höchst verdächtig, Nicolo": Neapels ant. Bildw. S. 398, 1. — Kopf des Mercur, im Besitz Pullini's zu Turin: [Millin Voy. en Savoie t. I, p. 321]; Dubois bei Clarac p. 80. — Ein Stein einst im Besitz des Marquis de Drée: [Catal. pl. III, A]; Dubois bei Clarac. Pferdekopf, . . . *ΑΙΟΥ*, Fragment, von dem Dubois einen Abdruck besitzt: Clarac p. 79.

Copien des Strozzi'schen Herakles finden sich bei Gori Dact. Smith. I, t. 23; de Jonge p. 173, 1; bei Baron Roger: Dubois bei Clarac; ferner wohl auch bei Worlidge Gems 34, in Besitz Lord Clanbrasil's; Copien des sich salbenden Athleten bei Raspe 7938 u. 39; des Athleten mit dem Schabeisen bei Dumersan Hist. du cab. des méd. p. 92, n. 498.

Hellen.

Schon bei Fulvius Ursinus (Illustr. imag. 64) ist ein Carneol publicirt, auf welchem das Brustbild des (Antinous? als) Harpokrates dargestellt ist; hinter 567 dem Kopfe findet sich die Inschrift *ЄΛΛΗΝ*: Stosch t. 37; Bracci II, t. 77. Die Arbeit des Bildes wird von Köhler S. 57 nicht nur als antik anerkannt, sondern auch als auf das schönste, mit einer unbeschreiblichen Zartheit beendigt gelobt. Dagegen soll die Inschrift (vgl. auch S. 110) ein Zusatz aus der

Zeit des Ursinus sein, um auf diese Weise die Bildnisssammlung berühmter Männer des Alterthums durch denjenigen Heros zu vermehren, von dem das merkwürdigste Volk des Alterthums den Namen der Hellenen erhalten hatte. Mit Recht bemerkt dagegen Tölken (Sendschreiben S. 54), dass in diesem Falle der zu solchem Betruge ersehene Kopf höchst ungeschickt gewählt sein würde. Die ganze Verdächtigung des Ursinus ist aber bereits an mehreren Beispielen als unbegründet nachgewiesen worden. An dem Alter der Inschrift ist also nicht zu zweifeln. Dagegen wage ich nicht, ohne den besondern Charakter der Schrift aus einem Abdrucke zu kennen, eine Entscheidung darüber abzugeben, ob der Name nach der gewöhnlichen Annahme den Steinschneider, oder nach Tölken's Meinung den Besitzer bedeute, „mag nun derselbe Hellen, Hellenios, Hellenikos oder wie sonst geheissen haben". Im vorigen Jahrhundert kam der Stein nebst einer Wiederholung desselben aus Crozat's Sammlung (Mariette Catal. p. 11) in die des Herzogs von Orléans (t. II, pl. 9); und mit dieser später in das petersburger Cabinet, während die ausgeschiedene Wiederholung in die Sammlung im Haag übergegangen ist: de Jonge Notice p. 160; Köhler S. 259. — Ein zweiter Stein: eine scenische Maske mit der Inschrift *ЄΛΛΗΝ* befindet sich nach R. Rochette Lettre p. 141 und Clarac p. 124 im Blacas'schen Besitz. Seine Herkunft aus der de la Turbie'schen Sammlung lässt jedoch eine genaue Prüfung seiner Echtheit wünschenswerth erscheinen. — Den Kopf eines fröhlichen mit Reblaub bekränzten jugendlichen Satyrs der berliner Sammlung mit der Inschrift *ΕΛΛΗΝΟΥ* hält Tölken S. 55 „unbedenklich für modern, da er in der Art der pausbackigen Bacchusköpfe in deutschen Stadtweinkellern gebildet ist, obgleich die Ausführung die Hand eines Meisters verräth".

Kronios.

Sogenannte Terpsichore, stehend, mit der Leier an einen Pfeiler gelehnt; *ΚΡΟ-* 568 *ΝΙΟϹ . ЄΠ*: Gori Inscr. etr. I, t. 1, 1; Bracci II, t. 56. Bracci bezeichnet die Arbeit als modern und wahrscheinlich von der Hand des Flavio Sirleti herrührend; und da das Bild, mit dem der Muse des Onesas ziemlich übereinstimmend, auch sonst zu Fälschungen benutzt worden ist, da der Name des Kronios, als der eines der berühmtesten Steinschneider des Alterthums von einem Fälscher leicht aus Plinius entlehnt werden konnte, da endlich auch die Abkürzung *ЄΠ* verdächtig erscheinen mochte, so hat in neuerer Zeit niemand dem Urtheil Bracci's widersprochen. Doch dürfte es nicht überflüssig sein, auf einige äussere Umstände aufmerksam zu machen. Dass Andreini den Stein besessen, dass ihm dieser gestohlen und nur ein Abdruck geblieben sei, nach dem Gori seine Abbildung herausgegeben, ist ungenau. Gori (Columb. libert. Liviae p. 155) sagt ausdrücklich, dass Andreini nur einen Abdruck besessen, der ihm mit anderen Steinen gestohlen sei: Huius vero gemmae singulare ectypum dumtaxat extabat in Andreinia dactyliotheca, quod ipse reperit inter alia plura, quinquaginta adhinc annis, apud quemdam florentinum artificem, eximium sigillorum scriptorem in gemmis, in officinis Medicei musei, cognomento „il Borgognone". Andreini's Zuverlässigkeit ist zwar von Köhler heftig angegriffen worden: allein, dürfen wir fragen, was hätte ihn wohl zur Erfindung der obigen Erzählung veranlassen können, wenn es sich nicht um einen Stein, sondern nur um einen Abdruck handelte? War aber der Abdruck schon fünfzig

Jahre vor Gori's Erwähnung im Jahre 1727, also etwa 1677 in Andreini's Besitz, so konnte er auch schwerlich eine Arbeit Sirleti's sein, der erst 1737 starb. Wie dem auch sein möge, niemand unserer Gewährmänner hat den Stein oder auch nur den Abdruck gesehen; und so lange dies der Fall ist, scheint mir eben so wenig Grund zur Verurtheilung, wie zur Vertheidigung vorzuliegen.

Ein Camee der ältern Poniatowski'schen Sammlung: Jupiter seinem Adler schmeichelnd, macht sich schon durch die falsche Form des Namens *ΚΡѠΜΟΥ* verdächtig: R. Rochette Lettre p. 131; und eben so ist ein Carneol des Herzogs von Devonshire: Perseus mit dem Medusenhaupte und der Inschrift *ΧΡΩΝΙΟΥ* (Raspe 8850) oder *ΧΡΟΝΙΟΥ* [Lippert III, B, 1] als modern anerkannt. — C. I. 7207.

Lucius (*ΛΕΥΚΙΟΥ*). 569

Früher im Besitz van der Marck's, dann des Grafen Wassenaer befand sich ein Carneol: Victoria auf einer Biga stehend, wie sie ihre Rosse zum eiligsten Laufe antreibt; im untern Abschnitte *ΛΕΥΚΙΟΥ*: Stosch t. 41; Bracci II, t. 82; Winck. Descr. II, 1086; Lippert I, 692; Raspe 7784; Cades II, N, 22; C. I. 7211. Die, wie Köhler S. 187 bemerkt, „gefällige, mit vieler Leichtigkeit ausgeführte Arbeit" macht nicht den Eindruck, als dürfe man neben ihr einen Künstlernamen erwarten, indem sie eben nur gefällig und leicht ist und keinen Anspruch auf besondern Kunstwerth zu erheben scheint. Die Inschrift ist mit einer gesuchten Regelmässigkeit und ohne Rücksicht auf das Bild gerade in die Mitte des untern Abschnittes gesetzt, so dass mir auch in dieser Stellung eher ein Grund gegen, als für die Annahme eines Künstlernamens zu liegen scheint, indem diese in der Regel theils versteckter, theils in einem gewissen Anschlusse an die Linien der Composition angebracht zu sein pflegen. Endlich glaube ich zwischen dem Schnitt der einzelnen Linien, aus denen die Radspeichen, die Peitsche, und derjenigen, aus denen die Buchstaben gebildet sind, eine wesentliche Verschiedenheit zu bemerken, der zufolge der Name später, möglicher Weise aber doch noch in alter Zeit hinzugefügt zu sein scheint.

Von dem Brustbilde eines jugendlichen mit Epheu bekränzten Satyrs mit der Beischrift *ΛΕΥΚΙΟΥ* urtheilt Köhler, es sei „ein völlig geschmackloser Stein", den Lippert (I, 452) und Raspe (4532) lieber gar nicht hätten mittheilen sollen. — In einer bärtigen Satyrmaske, welche Raspe in drei Wiederholungen anführt (3979 = Gorlaeus Dact. II, 506, vgl. auch Licetus Hieroglyphica, schema 28 und Canini 91; sodann 3980 u. 3982), hat man ebenfalls ein Werk des Lucius erkennen wollen; doch wird die Inschrift theils *ΛοΥΚΤЄΥ*, theils *ΛΟΥΚΤЄΙ* gegeben, woraus sich nur gewaltsam *ΛΕΥΚΙΟΥ* machen lässt. — Noch weniger wird man in den Buchstaben *ΛЄΥ* neben einem Kopfe der Poppaea (Lippert II, 656; Raspe 11416) den Namen eines Steinschneiders Lucius finden wollen.

Midias.

570 In der pariser Sammlung befindet sich ein vom Feuer beschädigter Sardonyxcamee, auf dem ein stehender Greif dargestellt ist, um dessen einen Vorderfuss sich eine Schlange windet. Die Inschrift ist in den Publicationen bei Caylus Rec. d'ant. I, t. 53, 4 und Bracci I, tav. d'agg. 25 *ΜΙΔΙΟΥ* gelesen; vgl. auch Müller Denkm. I, n. 174; C. I. 7216. Erst spät machten Dumersan (Hist. du

cab. des méd. p. 108, n. 18) und Duchalais (in der Revue arch. 1849, VI, p. 483) darauf aufmerksam, dass die Inschrift am Anfange fragmentirt sei, und letzterer äussert deshalb auch einige Zweifel an ihrer Echtheit, da sich eine passende Ergänzung kaum finden lasse. Gegen den von Dumersan vorgeschlagenen Namen *Χαρμίδιος* spricht sich auch Stephani bei Köhler S. 356 aus, und hält es für wahrscheinlich, dass schliesslich doch „der Name *Μειδίας* gemeint, die Inschrift selbst aber ein Zusatz sei, der, wenn auch vielleicht noch im Alterthum, doch erst dann hinzugefügt wurde, als der Stein zerbrochen war". Diese Bedenken werden noch vermehrt durch folgende sehr eigenthümliche Thatsachen. Dass die Inschrift des pariser Steines . . *ΜΙΔΙΟΥ* lautet, habe ich mir durch eine nochmalige Untersuchung des Originals ausdrücklich bestätigen lassen. Dagegen findet sich unter den Cades'schen Abdrücken ein mit dem pariser vollkommen übereinstimmender fragmentirter Camee, auf dem die Inschrift in klaren, kräftigen Buchstaben . . *ΜΙΛΙΟC* lautet, also *Αἰμίλιος*. Hiernach scheint bloss eine Annahme möglich, nämlich dass das eine Exemplar eine Copie des andern sei; und da der Cades'sche Abdruck die Schwierigkeiten, welche die pariser Inschrift darbietet, in einfacher und schlagender Weise löst, so werden wir wohl den Stein, von welchem dieser genommen ist, als das Original anerkennen müssen. Die Beziehung der Inschrift auf einen Steinschneider möchte ich nicht etwa mit Stephani wegen der vertieft geschnittenen Buchstaben abweisen, sondern deshalb, weil dieselben, an sich zwar nicht unverhältnissmässig gross, doch zu gesperrt stehen und die Inschrift dadurch weit mehr in die Augen fällt, als es bei Künstlernamen der Fall zu sein pflegt.

Myrton.

Stosch giebt T. 43 das Bild einer Frau mit wehendem Schleier, emporgetragen auf dem Rücken eines Schwanes mit ausgebreiteten Flügeln, unter einem derselben *ΜΥΡΤΩΝ*, d'après les empreintes du cabinet de Strozzi à Rome. Nicht nach dem Stein selbst scheinen auch die Abdrücke bei Winck. Descr. II, 142 gemacht zu sein. Bracci (II, t. 85) sah weder Abdruck, noch Original, da dieses mit anderen Steinen der Strozzi'schen Sammlung gestohlen sein sollte, sofern es sich überhaupt je in derselben befunden hat, was nach den obigen Worten bei Stosch zweifelhaft scheint. Köhler (S. 186), der es eben so wenig kannte, urtheilt nichts destoweniger, dass der Stein „sehr verdächtig und was die Aufschrift betrifft, offenbar falsch zu sein scheine", aus keinem andern Grunde, als weil nach seiner Meinung noch so manche Steine Strozzi's mit Künstlerinschriften falsch oder verdächtig sein sollen. Dagegen bemerkt Stephani (bei Köhler S. 347): „Ich bedaure, keinen bessern Abdruck benutzen zu können, um so mehr, als dieser für das Alterthum des Steines zu sprechen scheint, und ich nicht einsehe, wie ein Fälscher auf diesen Namen kommen konnte. Denn die (auch im C. I. 7221 ausgesprochene) Annahme, dass er den ihm als Steinschneider bekannten Myron im Sinne gehabt habe, scheint zu gewaltsam, da die Fälscher diesen Namen auf den Gemmen immer mit *I* statt *Υ* geschrieben haben; ja zwischen Bild und Inschrift scheint vielmehr ein ganz anderer Zusammenhang Statt zu finden, der wohl ausserhalb des Ideenkreises der Fälscher liegen dürfte." Stephani möchte nämlich Myrto, die Mutter oder Lehrerin Pindars (Schneidewin, Pindar T. I, p. LXXI sq.), von dem gesangliebenden Vogel getragen oder auch

die euböische Myrto (Paus. VIII, 14, 8) hier dargestellt erblicken und die Form der Inschrift als äolischen Accusativ deuten. Mich macht jedoch gerade dieser auf einer Gemme schwer zu erklärende Accusativ gegen diese Deutung bedenklich, die doch auch in anderen Beziehungen nicht einfach und schlagend genug erscheint, um sich unbedingten Beifalls zu erfreuen. Wenn nun trotzdem auch ich Anstand nehme, die Inschrift mit Bestimmtheit auf einen Künstler zu beziehen, so gestehe ich, dass dies mehr auf einem subjectiven Gefühle beruht, als dass ich bestimmte positive Gründe anzugeben vermöchte. Die Arbeit, wenn auch nicht schlecht, zeigt doch nichts von der individuellen Sorgfalt, welche wir sonst an den Steinen zu bemerken pflegen, denen ein Künstler seinen Namen hinzugefügt hat. Eben so sind die Buchstaben zwar nicht gross, aber 572 in der ganzen Anordnung, in welcher sich die Inschrift findet, erscheint sie nicht in dem Maasse, wie sonst die Künstlerinschriften, als Parergon, sondern als ein für das Ganze wesentlicher Theil, mag sie nun auf die Darstellung oder auf den Besitzer des Steines sich beziehen. — Uebrigens verdient die Inschrift namentlich in ihren letzten Buchstaben noch eine genauere Prüfung; denn auch in dem mir vorliegenden Abdrucke ist nur der Anfang, und auch dieser nicht mit voller Sicherheit lesbar.

Onesimos.

Carneol, einst im Besitz des Baron Hoorn; nackter, stehender Jupiter, in der Rechten eine Patera haltend, die erhobene Linke auf das Scepter gestützt; neben ihm ein Adler mit einem Kranze im Schnabel; neben dem Scepter *ONH-CIMOC*: Millin Pierr. gr. inéd. pl. 2. Ueber den Werth der Arbeit und ihre Echtheit lässt sich nach der Abbildung nicht urtheilen. Ein anderer Stein mit demselben Namen, eine behelmte Pallas darstellend [ib. pl. 58], ist anerkannt modern: R. Rochette Lettre p. 146; Clarac p. 161; C. I. 7233.

Pergamos.

In der florentiner Sammlung befindet sich ein amethystfarbiger Glasfluss, mit der öfter wiederkehrenden Darstellung eines Satyrs, der in lebhaft erregtem Tanze mit der Rechten den Thyrsos schwingt, während er in der Linken ein Trinkgefäss emporhebt; im Felde vor dem Knie steht die Inschrift, welche man bald *ΓΕΙΓΜΟ* oder *ΓΥΓΜΩΝ*, bald *ΓΕΜΑΛΛΙΟ*, bald endlich *ΓΕΡΓΑΜΟ(Υ)* gelesen hat, für welche letztere Lesart nach Stosch sich die gewichtigsten Stimmen erklärt haben: Agostini Gemm. ant. II, t. 17 (ed. II, 1686); Maffei Gemm. ant. III, t. 55; Stosch t. 49; Gori Inscr. etr. I, t. 5, 1; Mus. flor. II, 3, 2; Bracci II, t. 92; Winck. Descr. II, 1570; Lippert I, 460; Raspe 4731; Cades II, A, 137; C. I. 7238. Von der Inschrift bemerkt Köhler S. 186: „Dass die Aufschrift des florentiner Glasflusses, der übrigens von sehr unbedeutender Arbeit ist, nicht aus dem Alterthume herrührt, beweisen theils das ganz vernachlässigte Aussehen dieser krumm und unansehnlich stehenden Buchstaben, theils ihre Schärfe und Tiefe, der zu Folge sie nicht zugleich mit dem Glasflusse gefertigt, sondern späterhin eingeschnitten worden sind.“ Stephani fügt S. 348 hinzu, der Name sei ohne 573 Zweifel von jenen Steinen entlehnt, welche zu Folge ihrer Inschriften den Heros Pergamos darstellen. Allein hier erhebt sich zunächst die Frage, wie man dazu gekommen sein könne, den Namen eines Heros einem Satyr beizufügen: denn wollen wir selbst zugeben, dass das Haschen nach Künstlernamen im acht-

zehnten Jahrhundert eine solche Uebertragung möglich gemacht hätte, so ist doch nicht zu übersehen, dass der Glasfluss seine Inschrift schon zu Agostini's Zeit trug, welcher jedoch den Namen nicht, wie Stosch, sondern *ΓΙΜΑΛΙΟ* las. In welche Zeit sollten wir aber mit nur einiger Wahrscheinlichkeit die Fälschung verlegen? Dazu kömmt, dass, was Köhler über den Schnitt der Buchstaben bemerkt, durchaus falsch ist, wie schon Stephani bemerkt. Denn von Schärfe und Tiefe sind sie so weit entfernt, dass bis heute nicht einmal ihre Lesung hat vollkommen festgestellt werden können, was sich, soweit sich nach Abdrücken urtheilen lässt, eben daraus erklärt, dass sie denselben Grad von Corrosion, wie die ganze übrige Oberfläche des Glasflusses erlitten haben, also mit diesem gleichzeitig sind. Trotz dieses Zustandes verräth aber endlich die Arbeit selbst, namentlich mit ähnlichen Darstellungen verglichen (z. B. Winck. Descr. II, 1567—69), ihren antiken Ursprung durch das innere Leben, von welchem das ganze Bild durchweht ist, durch die Feinheit der ganzen Anlage und durch die ungesuchte Eleganz und Leichtigkeit der Ausführung. Wenn ich trotzdem Pergamos nicht unter den unzweifelhaft sicheren Steinschneidern seinen Platz angewiesen habe, so hat dies seinen Grund nur in dem Zweifel an der richtigen Lesung des Namens.

Auf anderen Steinen bezieht man die Inschrift *ΓЄΡ*, *ΓЄΡΓ*, *ΓЄΡΓΑΜ* nicht auf einen Künstler, sondern auf den dargestellten Kopf als das Bild des Heros Pergamos: Raspe 10105—7; Tölken Beschr. Kl. IV, 399. — Auf einem Stoschischen Schwefel mit dem Bilde des Stier-tragenden Herakles (Raspe 5761) scheint die Fehlerhaftigkeit der Inschrift *ΓЄΡΓΑΝoΥ* auf moderne Fälschung zu deuten.

Pharnakes.

Von den neun bei Stephani (Angebl. Steinschn. S. 241—246) zusammengestellten 574 Steinen, auf denen sich sein Name ganz oder theilweise findet, ist zuerst ein Carneol bekannt gemacht worden, welcher mit der farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen ist. Dargestellt ist ein Meerpferd und darunter liest man:

ΦΑΡΝΑΚΗC
ЄΓ

Stosch t. 50; Bracci II, t. 93; Winck. Descr. II, 485; Lippert I, 80; Raspe 2663; Cades I, C, 42; C. I. 7270. Köhler S. 178 erklärt Bild und Inschrift für modern, Stephani hält wenigstens das Bild möglicher Weise für echt, da es frei und gewandt geschnitten, aber freilich keine bedeutende Arbeit sei. Dass auf ein so anspruchsloses Werkchen ein Künstler seinen Namen gesetzt haben sollte, scheint allerdings auch mir wenig wahrscheinlich. Wenn wir ferner für die Abkürzung *ΕΠ* in der Inschrift des Eutyches ein sicheres Beispiel besitzen, so ist doch dieselbe auf dem farnesischen Steine nicht unverdächtig, da sie durch keinen äussern Grund irgendwie gerechtfertigt wird. Weiter erscheinen auf dem mir vorliegenden Abdrucke die Buchstaben zwar nicht als „aus ganz dünnen und nur seicht geritzten Linien mit leichter Andeutung von Kugeln an den Enden" gebildet; wohl aber muss ich Stephani die „berechnete Regelmässigkeit" zugeben, und überhaupt bekennen, dass ihr Charakter im Allgemeinen durchaus nicht in Harmonie mit dem Charakter des Bildes erscheint. Die Inschrift muss daher mindestens als verdächtig bezeichnet werden.

Auf einem Amethyst aus der de Thoms'schen Sammlung ist ein Meerwidder gebildet, neben ihm ein Dreizack: de Thoms t. VI, n. 7; Raspe 3208; de Jonge Notice p. 145, n. 5. Schon der Umstand, dass der Stein aus der de Thoms'schen Sammlung stammt, macht es hier wahrscheinlich, dass der, wie Stephani sagt, zwischen Wellen und Thier ungeschickt gestellte Name *ΦΑΡΝΑΚΗC* von dem farnesischen Steine entlehnt ist, wenn auch das Bild alt sein sollte. Einen ähnlichen Stein erwähnt Dubois bei Clarac (S. 169) als im Besitz eines Herrn Poquel in Paris befindlich.

Ueber einen Carneol mit dem Bilde eines schreitenden Löwen und der Inschrift *ΦΑΡΝΑΚΟΥ* im Abschnitte, einst im Besitze Greville's, jetzt in der Beverley'schen Sammlung: [Lippert III, 434; Spilsbury Gems T. 11]; Raspe 12813; Cades XV, O, 284 wagt auch Stephani kein bestimmtes Urtheil zu fällen. 575
Verwandter Art ist ein anderer Carneol: Eros auf einem Löwen, unter diesem *ΦΑΡΝΑΚΟΥ*, nur durch Cades (II, B, 186) bekannt. „Das Bild, obgleich sehr klein, ist doch mit Gewandtheit und einer gewissen Nachlässigkeit geschnitten und könnte antik sein.“ Wenn aber Stephani weiter bemerkt, dass die eben so ungeschickt als ängstlich geschnittenen und mit Kugeln versehenen Buchstaben entschieden von einer andern, modernen Hand herrühren, so vermag ich sie nicht verdächtiger zu finden, als die des vorhergehenden Steines. Beide Inschriften haben etwas Derbes und machen sich bei der Kleinheit der Steine ausserdem bemerkbarer, als dies sonst bei Künstlerinschriften der Fall zu sein pflegt.

Ein Carneol, von dem Millin einen Abdruck besass, zeigt Nemesis stehend, einen Zügel haltend, mit der Inschrift *ΦΑΡΝΑΚΟΥ*: Dubois bei Clarac p. 169. An diesem Bilde muss schon der Zügel in der Hand der Nemesis Verdacht erwecken, der, wenn er überhaupt auf alten Denkmälern nachweisbar ist, gewiss nur in der späteren Zeit vorkommt, aus der wir keine Künstlerinschriften besitzen.

Auf zwei Steinen findet sich nur die für Künstlerinschriften nicht nachweisbare Abkürzung des Namens *ΦΑΡ*. Es sind ein Carneol mit dem Bilde eines Ebers, jetzt in Petersburg: Raspe 12992; ferner ein Jaspis mit einem Mercurskopf: Dubois Rev. arch. II, 2, p. 483 und bei Clarac p. 169; über beide vgl. Stephani a. a. O. Ob die fragmentirte Inschrift . . . *ΚΗC* auf einem Carneol des Fürsten Gagarin mit dem Bilde eines Satyrs (Bull. dell' Inst. 1830, p. 62) auf Pharnakes zu beziehen ist, muss unentschieden gelassen werden.

Aus diesen Bemerkungen ergiebt sich, dass an einen Künstler Pharnakes schwerlich zu denken ist, auch wenn der Name auf einem oder zweien der Steine echt sein sollte: kein einziger ist von einer besondern künstlerischen Bedeutung. Aus den Fälschungen erkennt man nach Stephani's Bemerkung, dass man anfänglich den angeblichen Künstler als besonders ausgezeichnet in Darstellungen von Thieren gedacht hat. Welche Gemme dabei zum Ausgangspunkte gedient hat, ob etwa die Greville'sche, wie Stephani meint, lässt sich 576
nicht mit Sicherheit ausmachen.

Philemon.

Auf einem Sardonyx des wiener Museums ist Theseus stehend gebildet, die Keule neben sich auf den Boden haltend; er blickt auf den getödteten Mino-

taurus, dessen Körper in einer bogenförmigen Oeffnung des Labyrinthes liegend halb sichtbar ist; hinter Theseus: *ΦΙΛΗΜΟΝΟC*: Stosch t. 51; Bracci II, t. 94; Winck. Descr. III, 74; Lippert II, 53; Raspe 8663; Cades III, B, 31; C. I. 7273. Nach Köhler S. 160 ist die Gemme „von einem geschickten neuen Steinschneider gearbeitet. Ein wenig verzeichnet ist der linke Fuss und die Gestalt des Theseus viel zu schwerfällig und dick. Kein alter Künstler würde diesen jugendlichen Heros mit einem so gemeinen Körper dargestellt, oder ihn in einen so übel aussehenden Sardonyx von zwei schmutzigen Schichten geschnitten haben. Die Buchstaben der Namensschrift sind nicht übel gerathen, ohne vorzüglich zu sein.“ In diesem Urtheil will Köhler durch den Anblick des Steines selbst bestärkt worden sein. Stephani (bei Köhler S. 328) will ihn wenigstens zu den verdächtigen und ungewissen rechnen und namentlich soll die Inschrift weit mehr mit den gefälschten, als mit den echten gemein haben. Wie freigebig Köhler und Stephani in der Anwendung dieses letzten Kriteriums sind, ist schon einige Male bemerkt worden. Weshalb nicht auch ein alter Künstler einmal einen schlechten Sardonyx benutzt haben könne, sondern nur ein neuer, ist ebenfalls nicht abzusehen; und endlich vermag ich auch nicht die etwas kräftige Körperbildung des jugendlichen Heros als einen genügenden Grund gegen die Echtheit des Bildes ohne Weiteres anzuerkennen. Die Verdächtigung beruht demnach bis jetzt nur auf subjectiven Ansichten. Als subjective Ansicht möchte ich aber dagegen geltend machen, dass mir kein Grund bekannt ist, welcher zu der Wahl des Namens als Inschrift Anlass gegeben haben könnte, sowie, dass ich nicht einsehe, wie ein moderner Künstler zu der sehr eigenthümlichen Darstellung des Labyrinthes gekommen sein sollte. Hiernach wird eine nochmalige Prüfung des Steines selbst gewiss nothwendig erscheinen.

577 Auf einem Glasflusse, einst in der Strozzi'schen Sammlung mit dem Brustbilde eines epheubekränzten lachenden Satyrs, findet sich hinter demselben die Inschrift: *ΦΙΛΗΜΩΝ*
ЄΓΟΙ (so!)

Stosch t. 52; Bracci II, t. 95; Winck. Descr. II, 1484; Lippert I, n. 448, Raspe 4568; Cades II, A, 123; C. I. 7272. Köhler sagt S. 185: „Nichts konnte zur Zeit, als man Gemmen mit Namen der Künstler so sehr aufsuchte, bequemer sein, als einem alten Glasflusse einige Buchstaben einzuschneiden, um ihn zu veredeln. Diese Aufschrift *ΦΙΛΗΜΩΝ ΕΓΟΙΕΙ* steht auch nicht in der entferntesten Beziehung mit der Arbeit des Brustbildes.“ Die keineswegs durch Mangel an Raum bedingte Abkürzung *ЄΓΟΙ* macht auch mir die Inschrift in hohem Grade verdächtig.

Ein Amethyst der petersburger Sammlung: Herkules den Cerberus bändigend mit der Inschrift *ΦΙΛΗΜΟΝΟC*; [Lippert III, 314]; Raspe 5797, wird von Köhler S. 161 als von nicht schlechter, aber neuer Arbeit bezeichnet, welches Urtheil Tölken Sendschr. S. 42 als viel zu günstig bekämpft.

Ausserdem spricht Bracci II, p. 177 von einem Stierkopf, Stephani (bei Köhler S. 347) von einem andern (oder etwa demselben?) Steine mit Philemons Namen bei Cades 35, 92. Ein Herakles den Löwen erwürgend auf einem Onyxcamee des Lord Clanbrasil ist ein Werk des ältern Pichler: Raspe 5692; Cades XXII, P, 129.

Phokas.

Hyacinth: stehender Athlet, die Palme in der Rechten haltend, mit der Linken die um sein Haupt gelegte Binde berührend, neben der Figur *ΦꞶKAC*: Caylus Rec. d'ant. t. 27, 2 aus Mittheilungen Paciaudi's [Lettre à Caylus p. 84]. Die Inschrift ist im Stich verkehrt gegeben. Bei Bracci II, p. 285 ist sie in den Anhang der wenigstens hinsichtlich ihrer Beziehung auf einen Künstler verdächtigen verwiesen. — C. I. 7177, wo vermuthet wird, dass die Inschrift *ΦΩΙΛΛ* auf einem Carneol mit Bacchantinnen aus der Schellersheim'schen Sammlung (Dubois bei Clarac p. 175) *ΦΩΚΛ* zu lesen sei.

Platon.

ΓΛΑΤΩΝΟΣ, Wagenlenker sein Gespann führend: [Mariette Cat. Crozat p. 46]. Der Name scheint erst von Clarac p. 176 und im C. I. 7240 auf einen Künstler bezogen worden zu sein, wahrscheinlich ohne Grund. 578

Polykleitos.

Sein Name *ΓΟΛΥΚΛЄΙΤΟΥ* findet sich auf einer der mehrfach wiederholten Darstellungen des Diomedes mit dem Palladium. Der auf der einen Seite beschädigte Stein befand sich früher im Besitz Andreini's, dem er gestohlen wurde: Stosch t. 54; Bracci II, t. 96; Winck. Descr. III, 321; Raspe 9389; C. I. 7243. Köhler S. 169 erklärt die Arbeit für neu, allerdings ohne die aus ihrer Beschaffenheit zu entnehmenden Gründe näher zu entwickeln. Doch dachte auch Levezow (Raub des Pallad. S. 31 flgd.) wenigstens an die Möglichkeit der Fälschung, die jeder wegen der Wahl des dargestellten Gegenstandes sowohl als des Namens gern zugeben wird.

Als ein zweites Werk des Polyklet bezeichnet Murr (Bibl. glypt. p. 96) irrthümlich Amor auf dem Löwen reitend, den bekannten Camee des Protarchos.

Saturninus.

Die Inschrift *CATOPNЄΙΝΟΥ*, vertieft geschnitten, findet sich neben einem Kopfe der jüngern Antonia, Gemahlin des Drusus, auf einem Sardonyxcamee, der aus dem Hause Arcieri in Rom in den Besitz der Caroline Murat gelangte und später (nach Clarac p. 193) in die Hände Seguin's überging: Cades V, 352. Gegen die Zweifel Köhler's (S. 44) hinsichtlich der Echtheit des vortrefflich gearbeiteten Kopfes hat sich bereits Stephani (bei Köhler S. 240) ausgesprochen, unter der Beschränkung jedoch, dass das Gewand auf der Brust von neuerer Hand überarbeitet scheine. Indem ich die Verschiedenheit der Behandlung gern zugebe, möchte indessen die Frage nicht überflüssig sein, ob nicht etwa die besondere Beschaffenheit des Steines für dieselbe massgebend gewesen sein könne. Nicht minder nothwendig erscheint eine Prüfung des Originals hinsichtlich der Inschrift. Die Vermuthung Stephani's, dass „der Name entweder von dem, wie es scheint, antiken berliner Steine mit der Inschrift SATVRNINI (Winck. Descr. II, 1202), oder, was wahrscheinlicher ist, aus einer der beiden Inschriften bei Gruter 642, 5 und Doni 319, 12 entlehnt" sei, erscheint allerdings zu unbestimmt, um einen Zweifel an ihrer Echtheit zu begründen. Auch dass sie vertieft geschnitten ist, genügt mir nicht zu ihrer Verurtheilung; und wenn Stephani behauptet, sie bestehe aus unverhältnissmässig kleinen Buchstaben, die aus nur ganz dünnen und leicht geritzten Buchstaben, mit Kugeln gebildet 579

seien, so hat ihm offenbar ein sehr mangelhafter Abdruck vorgelegen. Dagegen erwecken die mir zu Gebote stehenden vortrefflichen Exemplare einen Zweifel anderer Art: in denselben erscheint nämlich die Fläche des Feldes um die Inschrift herum mehr als der Rest geglättet, so dass dadurch der Verdacht entsteht, die Inschrift sei in neuerer Zeit hinzugefügt und bei dieser Gelegenheit die sie umgebende Fläche neu polirt. Erweist sich dieses Bedenken bei Prüfung des Originals als ungegründet, so sehe ich keinen Grund zu weiterem Zweifel an der Echtheit. — Auf einen Sardonyx des Thorwaldsen'schen Museums (Müller Mus. Thorw. S. 3, p. 90, n. 721), auf dem die Zwillinge des Thierkreises unter dem Bilde der Dioskuren, und zwischen ihnen der Kopf des Juppiter Ammon dargestellt ist, bezieht sich die Inschrift *CΛT OPNЄ IΛOC*, auch wenn sie echt ist, sicher nicht auf einen Künstler.

Severus.

Smaragdplasma eines Herrn Slade: Hygiea, der Schlange die Schaale darreichend: die Inschrift *Γ. CЄoYHPoY* auf einem Schildchen (liston) in Relief; schöne Arbeit: Raspe 4122; C. I. 7254.

Skopas.

Die Steine mit dem Namen des Skopas sind sämmtlich noch zu wenig bekannt und untersucht, als dass sich über ihren Werth und ihre Echtheit irgend etwas Sicheres ausmachen liesse. Es sind folgende: 1) Kopf des Apollo Citharödus: *CKOΓΛ*, einst im Besitz Sellari's zu Cortona: [Amaduzzi Saggi di Cortona IX, p. 155]. — 2) Carneol, im Besitz der Stadt Leipzig; römischer Kopf von einigen für Caligula, von andern für Sextus Pompeius oder Lucius Caesar erklärt; darunter *ΣKOΠAΣ*: Lippert II, 339; Raspe 12192, pl. 55. Cades V, 322. Visconti (Op. var. II, p. 328) scheint an dem Alter der Inschrift zu zweifeln. Mir macht ausserdem die ganze Arbeit einen sehr modernen Eindruck wegen ihrer charakter- und ausdruckslosen Weichheit. — 3) Carneol im Besitz des Grafen
580 Butterlin: bärtiger Kopf; *ΣKOΓΛΣ*. Lippert [III, 138] nennt ihn Zenon von Elea, Raspe 10018 unter Berufung auf die herculanische Büste Epicur. — 4) Nackte Frauengestalt neben einem Becken, in der Stellung einer sich Salbenden, davor *ΣK□ΠΛ*: Caylus Rec. d'ant. VI, pl. 38, 4. Die Linien der Composition namentlich in der Haltung der Arme haben etwas unangenehm Steifes, und die Arbeit ist schwerlich antik. — 5) Oedipus, die Lanze in der Rechten, sieht die Sphinx, deren Räthsel er gelöst, sich vom Felsen herabstürzen: *ΣKOΓΛ · EΓ*: Raspe 8608. Steht wirklich so auf dem Steine, so muss schon die Abkürzung des Namens die Inschrift in hohem Grade verdächtig machen. Vgl. Clarac p. 195. C. I. 7257. — Blicken wir jetzt auf die ganze Reihe zurück und sehen, wie die Inschrift bald in runden, bald in eckigen Buchstaben, dann wieder bald im Nominativ, bald im Genitiv geschrieben, einmal *EΠ* hinzugefügt ist, so vermögen wir allerdings kein günstiges Vorurtheil zu gewinnen. Aber auch wenn sich einiges als echt nachweisen liesse, würde zuerst noch die Frage nach der Bedeutung des Namens zu lösen sein, ehe er einen Platz in dem Verzeichnisse der Steinschneider erhalten dürfte.

Skylax.

Auf einem oberwärts beschädigten Amethyst, welcher aus der Strozzi'schen Sammlung in den Besitz des Herzogs von Blacas übergegangen, ist eine Maske

des Pan ziemlich von vorn gebildet: Stosch t. 58; Gori Mus. flor. II, t. 9, 3; Bracci II, t. 101; Winck. Descr. II, 1539; Lippert I, 459; Raspe 3971; Cades XII, K, 145; C. I. 7258. Die Inschrift unterhalb des Bartes ward übereinstimmend *CKYΛΑΚΟC* gegeben; nur Köhler (S. 74) liest *CKYΛΑΞ*, indem er bemerkt, dass sich vom letzten Buchstaben nur der oberste Strich erhalten habe, was der mir vorliegende Abdruck bestätigt. Weiter sagt er: „Es ist diese Maske wegen des Gedankens und wegen der äusserst geistvollen und beendigten Ausführung eines der grössten Meisterstücke der alten Kunst. Die Aufschrift ist alt . . . und von ihr ist der Name Skylax, als der eines Steinschneiders auf viele neue Gemmen mit verfälschter Beischrift übergegangen. Auf dem Amethyste sind die Buchstaben nicht sorgfältig, zart und klein, sondern wie die der Besitzer, oder wie andere Worte auf so manchen Masken und bacchischen Vorstellungen, deren Bedeutung schwer zu errathen ist, geschnitten. Skylax darf 581 daher nicht als Name eines Steinschneiders gelten, sondern vielmehr als der des Besitzers oder Schauspielers.“ Es fragt sich also zunächst, ob die Inschrift auf einem der anderen Steine mit demselben Namen für echt zu halten und zugleich auf einen Künstler zu beziehen ist.

Nicht zu urtheilen vermag ich über einen gelben Topas der Poniatowski'schen Sammlung. „Auf diesem bedeutend grössern Steine als der Granat (des Gaios) ist derselbe Sirius bis auf den halben Leib vorwärts und nur wenig nach der rechten Seite gewandt, und mit beiden Vordertatzen gleichsam in der Luft schwimmend und rudernd gebildet. Im Felde steht der Name *CKYΛΑΞ*“: Köhler S. 159. Da nach seiner Meinung die Alten nie in dieser Art von Topas geschnitten, und ausserdem Natter [Traité p. 27] eingestehe, jenen Sirius des Granats copirt zu haben, so glaubt Köhler ihm den Stein mit dem Namen des Skylax beilegen zu dürfen.

Ein Onyx mit der Darstellung eines flöteblasenden Satyrs und der Inschrift *CKYΛΑΞ* im Felde bei Cades II, A, 157 ist eine ganz niedliche Arbeit, trägt aber das Gepräge des Alterthums nicht entschieden genug, um durch ihn die Existenz eines Steinschneiders Skylax zu beglaubigen. An einem andern Satyr, in der Composition mit dem des Pergamos übereinstimmend, mit gleicher Inschrift, ebenfalls auf einem Onyx bei Cades II, A, 135, ist Arbeit wie Inschrift sehr pointirt und gesucht zierlich.

Ein Camee, früher dem Senator Tiepolo zu Venedig, jetzt dem Baron Roger zu Paris gehörig, zeigt uns Hercules als Knaben mit der Löwenhaut bekleidet und die Leier spielend; Köcher, Bogen und Keule sind hinter ihm an einen Felsen gelehnt aufgestellt. Die Inschrift *CKYΛΑΚΟC* steht im untern Abschnitte in vertieften Buchstaben: Stosch t. 59; Bracci II, t. 102; Cades III, A, 274. Köhler erklärt S. 175 Arbeit sowohl als Inschrift für neu ohne Angabe der Gründe. Mir machte zunächst die Inschrift durch eine gewisse Unsicherheit des Schnittes einen ungünstigen Eindruck. Da jedoch Köhler selbst bemerkte, dass ein alter Stich von Enea Vico [Ex gemm. et cam. ant. mon. ab Aen. Vico incisa t. 22] existire ohne den Namen, freilich aber auch mit Weg- 582 lassung des Nebenwerkes hinter der Figur, so wagte ich kaum an dem Alter des Bildes zu zweifeln, bis ich in einem kleinern Camee der Beverley'schen Sammlung ohne jene Zuthaten das Original für den Stich sowohl, als auch für

den Tiepolo'schen Stein zu finden glaubte. Der Vergleich zwischen beiden fällt nämlich durchaus zu Ungunsten des letztern aus.

Die Inschrift *CKYΛΑΚΟ* finden wir ferner auf Steinen mit der Darstellung eines Adlerkopfes. Der eine, ein Carneol mit dem nach links gewendeten Kopfe und der gegen den Hals gerichteten Inschrift: Bracci II, t. 103; Lippert II, 1051; Raspe 1017, pl. 20; Cades XV, P, 3, gehörte früher Lord Algernon Percy und soll nach Köhler sich im petersburger Museum befinden, wenn nicht etwa jenes Exemplar mit dem der Beverley'schen Sammlung identisch ist. Einen andern Carneol mit dem nach rechts gewendeten Kopfe und der gegen den Rand gerichteten Inschrift giebt Cades XV, P, 2. Die Buchstaben sind hier gänzlich missrathen; aber auch an den vorhergehenden Exemplaren rechtfertigt die Unvollständigkeit des Namens Köhlers Zweifel (S. 188). Und derselbe Grund spricht gegen die Inschrift *CKYΛΑΚΟ* neben einem Kopf des C. An(tis)tius Restio (Raspe 10575 [= Coll. Marlb. II, pl. 8]; vgl. die Copien Pichler's 15, 601). — Drei andere Steine der Roger'schen Sammlung werden von Dubois bei Clarac p. 196 als verdächtig bezeichnet: 1) Granat, Kopf eines kahlköpfigen Mannes: *CKYΛΑ*; 2) Sard, stehender Mann mit einem Bogen: *CKYΛΑ*; 3) Carneol, Satyrmaske: *CKYΛ*. — Eine scenische Maske mit der Inschrift *CKYΛΑC* finde ich bei Cades XII, K, 105. — Endlich erwähnt Murr (Bibl. glypt. p. 125) einen kleinen Sardonyx der petersburger Sammlung, einen Giganten darstellend, der einen Greif aus seiner Höhle zieht, auf dem sich die Inschrift *EKYΛΑΞ ΕΓ* oder *EKYΛΑΚΙΟΣ* finden soll.

Da sonach keine dieser Inschriften durchaus zuverlässig ist, so behalten Köhler's Bemerkungen über die Strozzi'sche Gemme ihr volles Gewicht und die Annahme eines Steinschneiders Skylax erscheint daher in hohem Grade zweifelhaft.

583 Sosocles.

Dieser Name *CωCOCΛ* geschrieben, findet sich vor dem Halse eines Medusenhauptes auf einem Chalcedon, welcher, nachdem er sich früher im Besitz des Cardinals Ottoboni, dann Rondanini's und des Grafen Carlisle befunden, jetzt der Blacas'schen Sammlung angehört: zuerst publicirt von Stephanoni, dann von Licetus (Ant. schem. gemm. 44); Canini Iconogr. t. 97; Maffei III, 69; Stosch t. 65; Natter Méthode pl. 13; Worlidge Gems 43; Bracci II, t. 109; Winck. Descr. III, 146; Lippert II, 17; Raspe 8985; Cades II, F, 65; C. I. 7263. Stosch giebt fälschlich die Inschrift *CωCΟΚΛΕ*, Visconti (Op. var. II, p. 126 und 250) wollte sie in *CωCΘΕΝ* emendiren, wogegen der Stein spricht. An der Echtheit dieses Werkes hat niemand bis auf Köhler gezweifelt. Er sagt S. 132: „Die Arbeit des Chalcedons ist neuen Ursprungs, dies folgt schon aus der Steinart, weil die Alten nie in unsern Chalcedon geschnitten. Uebrigens beweisen es zum Ueberfluss die auffallenden Härten und der Mangel an Geschmack in den Haaren." Es wird demnach als möglich hingestellt, dass die Ottoboni'sche Gemme vielmehr einem früher Strozzi'schen, jetzt ebenfalls Blacas'schen Medusenhaupte (Gori Mus. flor. II, t. 100, 3) nachgeschnitten sei, als dass sie mit letzterem von einem gemeinschaftlichen Vorbilde in Marmor oder Erz abstamme. Weiter heisst es von der Inschrift: „Sie ist aus neuerer Zeit: 1) weil sie sprachwidrig ist und Sosikles, Saokles oder Sokles geschrieben sein würde, rührte der Name von alter Hand her; 2) weil der Name abgekürzt ist; 3) weil aus Unkunde der Be-

deutung der griechischen Buchstaben ein *C* für ein *K* geschrieben; 4) weil nur in neuerer Zeit dem *Λ* die barbarische Gestalt λ gegeben werden konnte, worin diese Aufschrift mit der oben als neu bewiesenen des vormals Riccardi'schen Mäcenas (mit Solons Namen) zusammentrifft. Vier wesentliche Fehler, von denen einer zureichen würde, die Neuheit dieser Aufschrift zu beurkunden." Trotz dieser gewichtigen Bedenken wage ich nicht mich Köhler's Verdammungsurtheil ohne weiteres anzuschliessen. Schon die Publicationen aus dem siebzehnten Jahrhundert geben dem Steine wie der Inschrift eine gewisse Auctorität. Trennen wir den letzten undeutlichen Buchstaben von den übrigen, so erhalten wir den gut griechischen Namen Sosos. So wäre es immerhin möglich, dass sich auch für die übrigen Bedenken später noch eine günstigere Lösung finden liesse. 584

Eine Copie der Meduse aus der Hemsterhui'schen Sammlung, jetzt im Haag (de Jonge Notice p. 160 n. 3) hat Natter selbst als sein Werk bezeichnet, indem er über die Inschrift *COCOKΛHC* ein *N* setzte: Clarac p. 205; Creuzer zur Gemmenkunde S. 141.

Ein Sardonyx des Lord Aldborough mit dem Kopfe des Iunius Brutus und der Inschrift *CωCOCΛ*, Raspe 10662, giebt sich schon durch die Wiederholung der Fehler im Namen als Fälschung zu erkennen.

Sostratos.

Die Aufzählung der verschiedenen Steine mit dem Namen des Sostratos beginne ich mit einem Camee, der einst im Besitze des Lorenzo Medici mit der farnesischen Sammlung nach Neapel gekommen ist. Dargestellt ist auf demselben Nike (oder Eos), die Rosse des Zweigespannes von ihrem Wagen aus lenkend, der nicht auf der Erde, sondern in den Lüften einherfährt. Im obern Raume liest man *CΩCTPATOY* (*Ω* fast wie *Λ*, *P* fast wie *Γ*), während die Inschrift LAVR. MED zwischen den Füssen der Rosse angebracht ist: Winck. Descr. II, 1087; Lippert I, 689; Raspe 7774; Cades II, N, 37. An dem Alter dieses schönen Bildes zweifelt weder Köhler (S. 191) noch Stephani (S. 352 und: Angebl. Steinschneider S. 233). Dagegen soll die Inschrift moderner Zusatz sein; und zwar bemerkt ersterer nur allgemein: sie besitze nichts, was für ihre Echtheit einen Beweis liefern könnte, sie sei vielmehr ganz den übrigen verfälschten ähnlich. Wenn dies Stephani dahin erläutert, dass „die äusserst kleinen Buchstaben aus ganz dünnen und leicht geritzten Linien mit Kugeln an den Enden bestehen, ganz den gefälschten Inschriften des achtzehnten Jahrhunderts entsprechend, so sind dies dieselben Kriterien, auf welche hin mehrfach auch echte Inschriften von Stephani angefochten werden. Auch der weitere Grund, dass die Buchstaben vertieft geschnitten sind, giebt keine Entscheidung. Endlich soll die Stellung der Inschrift über den Pferden lehren, dass sie ein späterer Zusatz ist; ja sie soll „wahrscheinlich noch später hinzugefügt sein, als der Name des Lorenzo de' Medici, da sie sonst gewiss dort angebracht sein würde, wo wir diesen finden". Materiell unmöglich ist dies freilich nicht, aber bedenken wir, dass die mediceischen Gemmen in Neapel in den Besitz der Farnese's durch Margarethe, Gemahlin des Alexander Medici, kamen (Bracci II, p. 173), also seit Lorenzo's Zeit sich nicht in den Händen von Privaten oder Kunsthändlern befanden, so muss die Annahme, dass in dieser Zeit der Name in be- 585

trügerischer Absicht eingeschnitten worden, gewiss in hohem Grade unwahrscheinlich erscheinen. Mir scheint demnach, ehe dieses Verdammungsurtheil als begründet anzuerkennen ist, eine nochmalige Prüfung des Steines selbst, und sofern dies möglich sein sollte, seiner Geschichte dringend nothwendig.

Ungünstig muss dagegen unser Urtheil über alle anderen Inschriften des Sostratos ausfallen. Bei Stosch finden sich deren zwei, die erste auf einem Camee, der aus dem Besitz des Cardinals Ottoboni in den des Herzogs von Devonshire, und wie es scheint, später in die Beverley'sche Sammlung übergegangen ist. Leider ist derselbe fragmentirt und von einer Figur auf dem Wagen ist nur eine Hand erhalten. Der Wagen ist mit zwei Löwinnen bespannt, welche von einem Eros im Knabenalter gezügelt werden. Stosch t. 66; Bracci II, t. 110; Lippert I, 288; Raspe 6731; Cades II, A, 281; erwähnt auch von Winck. Descr. II, 1087; C. I. 7264. Das schöne, frei und elegant gearbeitete Bild ist allgemein als echt anerkannt. Die Echtheit der Inschrift jedoch, welche sich im untern Abschnitte findet, wird von Köhler (S. 191) und Stephani (Angebl. Steinschneider S. 231) bezweifelt und ich muss diesen Verdacht theilen, nicht sowohl aus den von ihnen angegebenen Gründen, als deshalb, weil ich auf einem sehr guten Cades'schen Abdruck die Inschrift nicht *CΩCTPATOY*, wie bisher allgemein üblich, sondern deutlich *COCTPATOY* lese. — Ebenfalls fehlerhaft, nämlich *CωTPATOY* lautet die Inschrift auf dem zweiten Steine, einem Camee, der gleichfalls aus Ottoboni's Besitz in die Sammlung Devonshire kam. Dargestellt ist Meleager, die Eberhaut haltend, der sitzenden Atalante gegenüber stehend. Die Inschrift, vertieft geschnitten, findet sich hinter Meleager: Stosch t. 67; Bracci II, t. 111. Der Styl der Arbeit ist nach Stosch's Urtheil von dem der Löwenbiga wesentlich verschieden. Wenn aber Köhler (S. 178) die Arbeit als „wahrscheinlich neu" bezeichnet, so wundere ich mich, dass er sich in diesem 586 Falle nicht bestimmter ausgedrückt hat. Ich will nicht von Einzelnheiten sprechen, wie der durchaus nicht im antiken Styl behandelten Eberhaut, da darin die Zeichnung mangelhaft sein könnte. Aber wie würde ein alter Künstler seine Composition so ungeschickt geordnet haben, dass zwischen beiden Figuren von der Mitte nach oben eine grosse Lücke und Leere entsteht? Und endlich würde es keinem antiken Künstler eingefallen sein, Atalante fast nackt, nur mit einem leichten Ueberwurf über Rücken, linken Arm und Schenkel zu bilden; sie müsste in leichtem Jagdcostüm, wie Artemis dargestellt sein. Ich halte demnach diesen Camee unbedingt für ein modernes Werk. — Dadurch wird natürlich auch ein Carneol mit der Darstellung des Bellerophon, der den Pegasus tränkt, verdächtig, indem derselbe die gleiche fehlerhafte Inschrift *Cω-TPATOY* darbietet: Raspe 9052, Cades XXII, P, 30 (als modern). Ausserdem ist aber dieses Bild eine offenbare Copie eines bekannten Marmorreliefs im Palast Spada zu Rom: Zwölf Basreliefs, herausg. vom arch. Institut, T. 1; vgl. Köhler S. 177 und 340; Stephani, Angebl. Steinsch. S. 234, welcher zugleich bemerkt, dass die Inschrift *OTIΛIOY* auf einem Sardonyx mit derselben Vorstellung (Raspe 9053; Stuart und Revett Alt. v. Athen, Lief. 27, T. 11, N. 13) nur ein weiteres Verderbniss jenes Namens ist.

In die Devonshire'sche Sammlung ist ferner aus Stosch's Besitz ein Carneol gelangt, auf dem Nike im Begriff ist, einen niedergeworfenen Stier zu opfern;

darunter im Abschnitt *CΩCTPATOY*: Natter Méth. pl. 29; Winck. Descr. II, 1099; Lippert I, 696; Raspe 7760, pl. 45; Cades II, N, 75. Dass sie eine moderne Arbeit sei, erkannte schon J. Pichler (bei Bracci II, p. 229), von dem Köhler (S. 177) und Stephani nur darin abweichen, dass sie dieselbe nicht ins sechszehnte, sondern ins achtzehnte Jahrhundert setzen (vgl. unten).

Ein kleiner Carneol mit einer auf einem Seedrachen reitenden Nereide und der Inschrift *CΩCTPATOY* am obern Rande ist durch Lippert I, 74 und Raspe 2616 bekannt geworden. Die Arbeit wird von Köhler (S. 177) und Stephani (Angebl. Steinschn. S. 233) als sehr mittelmässig und nachlässig bezeichnet und Stephani nennt sie mit Recht „so unentschiedenen Gepräges, dass daraus weder auf antiken, noch auf modernen Ursprung mit irgend einiger Sicherheit geschlossen werden kann“. Die Inschrift aber, so klein, dass sie kaum zu 587 erkennen, mag „offenbar von anderer, moderner Hand hinzugefügt“ sein. — Eine ähnliche Darstellung, eine Nereide, den Hals eines Seerosses umfassend, wird nur von Winckelmann (Descr. II, 465) erwähnt: Le même sujet est en relief sur une Agathe-Onyx avec le nom du graveur *ΣΩΣTPATOY*, connu par d'autres ouvrages dans le cabinet d'un amateur à Rome, et on le trouve aussi répété dans deux autres camées du cabinet Farnèse du roi des deux Siciles, avec le nom du même graveur. — Auch spricht Casanova in seinen Memoiren (Th. VII, S. 273) von einem Onyx-Camee mit dem Bilde der Venus Anadyomene und dem Namen des Sostrates (so), den er für 300 Pfd. Sterling an einen Dr. Matti verkaufte. Da er ihn von seinem Bruder geschenkt erhalten zu haben behauptet, so mochte er, wie mancher andere Stein nach dessen Entwurf gearbeitet, der Käufer aber sein, was sein Name besagt. — Durchaus modern ist endlich die Darstellung eines sitzenden Mannes mit Satyrohren, der eine Bacchantin festzuhalten sucht, darüber die Inschrift *OCTPAT*, bei Panofka Gemm. mit Inschr. T. IV, n. 18.

Nach diesen Bemerkungen über die einzelnen Steine ist noch des Gesammtresultats zu gedenken, welches Stephani aus ihrer Betrachtung ziehen zu können glaubt, indem wir daran erkennen, dass auch die Angaben dieses Gelehrten, trotz des Aufgebots einer ganz besondern mikrologischen Sorgfalt, noch immer einer strengen Controle bedürfen. Er sagt S. 234: „Ueberblickt man sie noch einmal in ihrer Gesammtheit, so lässt sich auch der innere Zusammenhang so deutlich durchschauen, als man dies jemals bei Fälschungen dieser Art hoffen kann. — Den Ausgangspunkt bildet der Stein mit der stieropfernden Nike, der vor 1723 geschnitten ist, wenn er auch erst 1754 von Natter publicirt wurde. Wenn ihn Stosch schon 1723 besass, so veröffentlichte er ihn vielleicht absichtlich nicht.“ Schon vorher hatte er bemerkt (S. 232): „Ich bedauere nicht zu wissen, in welchem Jahre Natter nach Rom kam, von wo er erst 1732 nach Florenz berufen wurde. Wenn er schon vor 1723 in Rom war, so würde ich keinen andern, als ihn für den Verfertiger halten, da er den Stein zuerst bekannt machte und seine frühesten Arbeiten mit dem Styl dieses Bildes sehr wohl übereinstimmen.“ Natter ward 1705 geboren (s. z. B. Baur biogr. Hand- 588 wörterbuch IV, S. 16); nachdem er sechs Jahre Juwelier gewesen war, ging er (also wohl gegen zwanzig Jahr alt) nach der Schweiz, wo er etwa eben so lange arbeitete; von dort nach Venedig, und hier erst ward er ganz Stein-

schneider, zunächst jedoch in der Weise, dass er nur Wappen schnitt. Erst als er (etwa 1732) nach Florenz kam, fing er auf Stosch's Veranlassung an, sich im Copiren und Nachahmen des Antiken zu üben (Natter Méth. préface p. 31 u. 33). Dass Natter vor 1723 die Nike geschnitten, ist also geradezu unmöglich. Aber woher weiss überhaupt Stephani so bestimmt, dass der Stein damals schon existirte? Er schliesst dies bloss, um den Schluss als Grundlage für weitere Folgerungen zu benutzen. Um nämlich einen Stützpunkt für das Vorkommen des Sostratos in Gemmeninschriften zu finden, weist er auf ein Marmorwerk mit gleicher Inschrift hin, von welchem die Gemme der Nike eine directe Copie sei: Lajard, Culte de Vénus, pl. 11, 1. Die Uebereinstimmung zwischen beiden ist allerdings frappant, aber nur zu frappant, wenn man Lajard's Bemerkungen (S. 177) weiter verfolgt. Lajard erhielt die Skizze des angeblichen Marmors von einem Bildhauer Lange, der weder aus dem Gedächtnisse, noch durch eine schriftliche Notiz die Sammlung anzugeben wusste, in der er das Monument während seines Aufenthalts zu Rom gesehen und gezeichnet. Er vermuthet es nur im Giardino della Pigna des Vatican. Die Nachforschungen, welche Lajard dort hat anstellen lassen, haben indessen keinen Erfolg gehabt. Betrachten wir nun die Composition genauer, die in der Skizze ohne eine das Ganze umschliessende Linie gegeben ist, aber sich augenscheinlich nur für einen bei Reliefs sehr ungewöhnlichen ovalen Raum eignet, so werden wir vielmehr zu der Ueberzeugung gelangen müssen, dass sie nichts ist, als eine vergrösserte Zeichnung der Gemme. Die Angabe des angeblichen Maasses in der Erklärung der Tafeln 0,812 m., scheint sich auf die etwa achtfache Vergrösserung des Bildes in der Zeichnung zu beziehen. Damit aber verliert die ganze Stephani'sche Hypothese über den Ursprung des Namens des Sostratos ihre Grundlage; und wir werden somit auf die Inschrift der an erster Stelle angeführten farnesischen Gemme als muthmaasslichen Ausgangspunkt der 589 Fälschungen hingewiesen, deren weitere Prüfung dadurch um so dringender geboten erscheint.

T h a m y r a s.

Auf einem Carneol, der aus dem Besitz des Baron Albrecht in die wiener Sammlung gekommen sein soll, ist eine Sphinx dargestellt, welche sich mit dem linken Hinterfusse in dem Haare ihres zurückgebeugten Kopfes kratzt; hinter ihr liest man die Inschrift *ΘΑΜΥΡΟΥ*: Stosch t. 69; Bracci II, t. 113; Winck. Descr. III, 32; Lippert I, 924; Raspe 129; pl. 4; Cades III, B, 84; C. I. 7196. Köhler S. 199 hält die Arbeit des Steins für alt; „die Aufschrift aber, die auf den Abdrücken fast nicht zu erkennen, ist in einem hohen Grade verdächtig. In der Beschreibung begeht Bracci eine Menge Irrthümer. Erstlich spricht er von der Einfassung des Feldes, die man gewöhnlich auf den Käfern finde; allein weder im Kupfer des Stosch, noch in den Abdrücken ist sie zu bemerken. . . . Zweitens behauptet er, dem zu Folge, was ihm Johann Pichler gesagt habe, sei der Steinschneider griechisch-hetrurischer Abkunft. Ohne auf eine sich selbst widersprechende Bemerkung wie diese zu antworten, erinnere ich, dass, da die Sphynx (wie Köhler merkwürdiger Weise schreibt) nicht das geringste vom hetrurischen Style besitzt, sie eben so wenig eine hetrurische Aufschrift und Einfassung des Feldes haben könne. Denn so seicht eingeschnittene Schrift und

Einfassungen sind weder auf hetrurischen Käfern, noch auf den so sehr seltenen Gemmen des frühesten griechischen Styls bis jetzt gefunden worden. Auch sind auf den genannten beiden Arten von Gemmen die Aufschriften niemals in so kleinen Buchstaben gegraben als diejenigen sind, welche die Verfälscher im achtzehnten Jahrhundert aufgebracht haben und die uns beim ersten Blick den Betrug ankündigen.“ Stephani (Angebl. Steinschn. S. 220), der Köhler's Ansicht über die Inschrift theilt, fügt noch hinzu, dass „ein antiker Künstler seinen Namen auf diesem Steine sicher im Abschnitte angebracht haben würde.“ Ich habe namentlich die Worte Köhler's ausführlich angeführt, weil sie zeigen, wie wenig zuweilen selbst positiven Behauptungen bei ihm zu trauen ist. Denn was er über Einfassung und Schrift bemerkt, ist thatsächlich falsch, so dass er offenbar nach sehr mangelhaften Abdrücken geurtheilt hat. Die Einfassung 590 (und dies hat auch schon Stephani bemerkt) ist wirklich vorhanden. Der Styl der Arbeit ist der freiere, aber immer noch durch eine gewisse Schärfe charakterisirte der Scarabäen; und diesem Styl entsprechend tragen auch die Buchstaben einen älteren Charakter, so namentlich das Μ. Weiter aber ist die Inschrift keineswegs übermässig klein, sondern dem gegebenen Raume durchaus entsprechend, und in dem mir vorliegenden Abdrucke vollkommen deutlich und kräftig und weit besser lesbar als auf vielen anderen Gemmen. Was ferner Stephani's Bemerkung betrifft, so konnte auf diesem Steine die Inschrift im Abschnitte gar nicht angebracht werden, weil ein solcher gar nicht vorhanden ist. Wenn nun endlich Stephani meint, die Annahme, dass der Name aus der Marmorinschrift eines Vascularius L. Maelius L. l. Thamyrus (Grut. 643, 4) entlehnt sei, werde unterstützt durch die Seltenheit des Namens, so wie dadurch, dass schon Stosch beide Personen zu identificiren gesucht, so kann die noch durch nichts bewiesene Annahme einer Fälschung durch die ebenso gewagte Vermuthung über die Quelle ihrer Entstehung keineswegs an Glaubwürdigkeit gewinnen. Es bleibt also nur noch die Frage übrig, ob wir wirklich den Namen eines Steinschneiders vor uns haben. Tölken (Sendschreiben S. 56) denkt an „den Besitzer, der damit siegelte, vielleicht mit schalkhafter Hindeutung auf die Zeit böser Kaiser, wo die Hüterin der Geheimnisse sich bedenklich hinter dem Ohre kratzen muss.“ Das Letztere scheint mehr ein Scherz, als ein ernsthafter Erklärungsversuch. Dagegen weicht der oben angedeutete Charakter der Schrift von dem der anderen sicheren Künstlerinschriften nicht unwesentlich ab und ebensowenig verräth sich in der, wenn auch guten Arbeit eine bestimmte künstlerische Individualität, dass wir von vorn herein nicht erwarten dürfen, ihr den Namen eines Künstlers beigefügt zu sehen.

Ueber einen zweiten Stein mit dem Namen des Thamyras handelt Stephani (Angebl. Steinschn. S. 220) sehr ausführlich. Es ist ein Camee der Beverley'schen Sammlung, mit dem Bilde eines sitzenden Kindes und der vertieft geschnittenen Inschrift *ΘΑΜΥΡΟΥ*: Cades II, O, 6. Die Darstellung ist nach Clarac p. 215 dieselbe, wie bei Caylus Rec. I, pl. 45, 2; Eckhel p. gr. t. 30. Ueber das Alter der Arbeit wage ich nicht ein bestimmtes Urtheil auszusprechen. 591 Im Styl jedoch vermag ich nicht einmal „eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem der Sphinx“ anzuerkennen. Das Bild zeigt allerdings „eine freie gewandte Formenauffassung“, aber eine sehr skizzirte Behandlung. Ebenso ist die In-

schrift von derjenigen der Sphinx wesentlich verschieden, sowohl in den ganz abweichenden Formen der drei ersten Buchstaben als im Charakter des Schnittes, indem hier die Buchstaben an den Enden mit Punkten versehen sind. Nehmen wir dazu, dass durch die Inschrift der Sphinx schwerlich ein Künstler bezeichnet ist, so werden wir nicht anstehen, in der Inschrift des Kindes eine moderne Fälschung anzuerkennen.

Ein dritter Stein, ein behelmter Krieger neben einem Pferde, mit der Inschrift *ΘΑΜΥΡΟΥ* im Abschnitt, in der Sammlung des Prinzen von Isenburg (Cades IV, A, 50) wird von Dubois bei Clarac (p. 215) eine moderne Arbeit genannt, und ebenso urtheilte Köhler, der Rega für den Verfertiger hielt: Köhler Ges. Schriften IV, S. 75 nach einem Referat Heyne's in den Gött. Gel. Anz. 1800, St. 48; Stephani Angebl. Steinschn. S. 221.

III. Namen, welche nur durch falsche Inschriften überliefert oder nicht auf einen Steinschneider zu beziehen sind.

Aepolianus.

Bärtiger Kopf, ohne hinlänglichen Grund für Marc Aurel gehalten, darunter AEPOLIANI, auf einer Paste nach einem Steine im Besitze des Herzogs von Devonshire: Stosch t. 2; Bracci I, t. 3; Winck. Descr. IV, 267; Cades V, 509. Köhler will S. 184 die Echtheit des Steines sowohl als namentlich der Inschrift bezweifeln, worin ihm von Stephani S. 346 widersprochen wird. Denn hätte man einen Künstlernamen fälschen wollen, so würde man schwerlich lateinische Buchstaben und einen gänzlich unbekannten Namen gewählt haben. Eben deshalb aber werden wir die Inschrift mit Stephani auf den Besitzer oder auf die dargestellte Person zu beziehen haben. Dagegen muss ich dem Verdammungsurtheil Köhler's über einen zweiten Stein dieses angeblichen Künstlers aus der Sammlung de la Turbie vollkommen beistimmen: Millin Pierr. gr. inéd. pl. 32. 592 Denn die Bewegung des in lebhaftem Tanz dargestellten Bacchanten ist nur zu sehr, was Millin darin sah: ce qu'on apelle aujourd'hui une pirouette, um nicht für ganz modern gehalten zu werden. Dazu muss die Inschrift *ΑΙΓΟΛΙ. Φ*, mag man das *Φ* für *Φρυνίχου* oder *Φρονίμου* oder für *ΦΗΚΙΤ* erklären, durch ihre unstatthafte Abkürzung unsern Verdacht noch mehr bestärken, dass sie einfach von der lateinischen Inschrift des ersten Steines entlehnt ist. Eine Wiederholung des angeblichen Marc Aurel mit Aepolians Namen citirt Murr p. 41 aus Reiz Mus. Franciani descriptio I, p. 310, n. 1322; einen modernen Stein mit gleicher Aufschrift und mittelmässiger Darstellung eines römischen Triumphes Dubois bei Clarac p. 5. — C. I. 7141.

Agathemeros.

Sein Name findet sich neben einem Kopfe des Sokrates auf einem Carneol, der früher in van der Marck's, dann des Herzogs von Devonshire (oder Portland's) Besitz, jetzt der Blacas'schen Sammlung angehört: Stosch t. 4; Bracci I, t. 6; Worlidge t. 54; Winck. Descr. IV, 61; Lippert II, 344; Raspe 10240; Cades IV, B, 62; R. Rochette Lettre p. 106; C. I. 7132. Köhler sagt S. 185: „Es ist nichts mehr, als eine kleine unbedeutende furchtsam ausgeführte Arbeit, in die, um ihr ein altes Ansehen zu geben, viel mit der Demantspitze gekratzt ist. Ebenso

ängstlich sind die Buchstaben der Aufschrift, deren Neuheit sogleich ins Auge fällt.“ Hiergegen will ich wenigstens so viel bemerken, dass mir in dem Kopfe der Typus des Sokrates so vortrefflich erfasst erscheint, wie kaum in einem andern Exemplare der Stoschischen Abdrücke. Wenn ich trotzdem in der Inschrift den Namen eines Künstlers nicht anzuerkennen vermag, so hat dies seinen Grund darin, dass die letzte Silbe derselben durch den Hals von dem Anfange getrennt erscheint: *ΑΓΑΘΗΜЄ* || *ΡΟϹ*, wofür ich unter den sicheren Künstlerinschriften keine Analogie finde.

Akmon, s. Admon, Abth. II.

Akylos.

Raspe n. 6225; C. I. 7142: *ΑΚΥΛΟΥ* auf einem Carneol mit der Darstellung einer Aphrodite im Bade, der Eros einen Spiegel vorhält, nach Köhler (S. 73) aus der Zeit des gänzlichen Verfalles der römischen Kunst. Der Umstand, dass die Aufschrift in sehr grossen Buchstaben auf beide Seiten der Darstellung vertheilt ist, und dass sie auf dem Steine lesbar im Abdrucke verkehrt erscheint, rechtfertigen die Ansicht Köhler's, dass wir hier nicht mit Visconti und Millin den Namen eines römischen Steinschneiders, sondern den des Besitzers zu erkennen haben. — Die Inschrift *ΑΚΥΛΟΥ* neben einem Pferde auf einer Stoschischen Schwefelpaste (Raspe 13219) ist vielleicht als der Name des Pferdes zu deuten. 593

Alexandros.

Bei Stosch t. 6 und Bracci I, t. 9 finden wir einen Camée von fünf Schichten mit dem Bilde eines Eros neben einem Löwen und zwei weiblichen Gestalten hinter demselben, darunter die Inschrift *ΑΛΕΞΑΝΔ . Ε.* Aber schon Raspe (Introd. p. XXXIX) hat darauf aufmerksam gemacht, dass wir es hier mit einem Künstler des sechszehnten Jahrhunderts, Alexandro Cesari oder richtiger Cesati (vgl. R. Rochette Lettre p. 109), mit dem Beinamen il Greco zu thun haben, und dass sogar dieser Camee von Vasari ausdrücklich als sein Werk erwähnt wird. Hiernach wird man gern Köhler beistimmen, wenn er (S. 104) die Inschrift:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΕΓοΙΕΙ

hinter einem „nicht übel geschnittenen Profilkopf eines unbärtigen Mannes, aber weder von sehr schöner, noch sehr ausgeführter Vollendung“ in der florentiner Sammlung ebenfalls für ein Werk dieses Künstlers erklärt (vgl. auch Dati Vite de' pittori p. 194, n. 1). — Ob dagegen eine Gemme mit einem Kopfe, den man Ptolemaeus Alexander genannt hat, und der Inschrift . *ᗺ* . *ΓƎƎΛΑ* (Caylus Rec. V, t. 53, 4) hierherzuziehen ist, möchte ich bezweifeln. Denn der im C. I. 7144 versuchten Auflösung *Ἀλέ(ξανδρος) ἐπ(οίει) β̄* scheint die des Caylus: *Ἀλέξανδρος ἐπιφανὴς βασιλεὺς* doch vorzuziehen, wenn freilich auf einem wirklich alten Werke eine solche Abkürzung sich schwerlich wird nachweisen lassen. — Auf einer Gemme endlich, die Minervini (Bull. Nap. IV, p. 22) beschreibt, findet sich um einen Apollo herum die Inschrift

ΕΞΑΝΔ
ΛΑΥΟꟼ

die schon wegen dieser Vertheilung nicht auf einen Künstler bezogen werden kann.

594 Allion.

Die am längsten bekannte Gemme, auf der man diesen Namen zu lesen glaubte, ist ein kleiner Carneol des florentiner Museums, früher im Besitz Leonardo Agostini's: Gemm. I, t. 41 (1686); Canini Iconogr. n. 92; Maffei Gemm. I, t. 87; Stosch t. 8; [Gori Mus. flor. II, 2, 2]; Bracci I, t. 10; [Lippert III, 102]; Raspe 2868; Köhler S. 61. Dargestellt ist ein lorbeerbekränzter unbärtiger Profilkopf, in dem man theils Apollo, theils Herakles oder auch den Kopf eines Athleten zu erkennen geglaubt hat. Welche Benennung den Vorzug verdient, mag ich nicht entscheiden. Eben so schwer ist es aber, über die Inschrift ein bestimmtes Urtheil abzugeben, die sich hinter dem Kopfe befindet. Dass sie nicht *ΑΛΛΙΟΝ* lautet, hat Köhler im Widerspruch fast mit allen Früheren behauptet (nur Canini giebt *ΔΑΛΙΟΝ*) und ist darüber von R. Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 111) und Clarac p. 27 heftig angegriffen worden. Er sagt: „Ich bin ferner der Meinung, dass die einzige Art, wie diese sehr kleine Schrift *ΔΑΛΙΟΝ*, im Falle sie wirklich alt und echt ist, gelesen werden kann, *ΔΑΛΙΟΝ* ist, das ist „den Gott von Delos", oder „den delischen Gott", wobei man verstehen muss „sehet ihr hier", oder „verehre ich"; ein auf griechischen Münzen sehr gewöhnliches Verfahren, von ähnlichen kurzen Sätzen bloss den Hauptgegenstand im Accusativ zu schreiben." Gewöhnlich ist nun dieses Verfahren trotz der Bemerkung Stephani's (bei Köhler S. 262 und 249) gewiss nicht, und ich zweifle, ob sich die vorgeschlagene Deutung überhaupt hinlänglich begründen lässt. Dagegen muss ich Köhler's Ansicht über die Lesung der Inschrift dahin bestätigen, dass auf einem guten Cades'schen Abdrucke der erste Buchstabe deutlich *Δ* ist. Wie demnach auch die Inschrift zu deuten sein mag: den Namen eines Steinschneiders Allion enthält sie nicht; und alle Steine, welche später bekannt wurden und einen solchen enthalten, sind also mit doppelter Vorsicht zu betrachten; und wenn sich grammatisch die Form *ΑΛΛΙΩΝ* noch rechtfertigen lässt (Letronne: Ann. dell' Inst. XVII, p. 268), so ist dagegen *ΑΛΛΙΟΝ* auch von dieser Seite gewichtigen Bedenken unterworfen. Dies gilt zunächst von einem Camee mit demselben oder einem ähnlichen Kopfe und der Inschrift

595 *ΑΛΛΙΟΝ* bei Raspe 2833. Ferner werden dadurch die Zweifel Visconti's (Op. var. II, p. 284) an der Echtheit der so gefassten, aber auf dem Stein rechtläufigen Inschrift eines Carneols unterstützt, auf dem der Kopf des Odysseus dargestellt ist, früher im Besitz Hamilton's, später im Museum Worsleianum (t. 23, 6); Abdrücke bei Cades XXII, P, 252 unter den modernen.

Nur aus Bracci I, t. 11 kenne ich einen Sardonyx mit dem Namen *ΑΛΛΙΩΝ* unter einem schreitenden Stiere, vormals im Besitz von Thomas Hollis. Da das Bild eine Wiederholung des bekannten mit dem Namen des Hyllos bezeichneten Steines (nur mit Weglassung des Epheu und des Thyrsus, und unter Hinzufügung einer Mondsichel über der Schulter des Thieres), und dasselbe öfter zu Fälschungen benutzt worden ist, so muss Köhler's Verwerfungsurtheil (S. 156) mindestens wahrscheinlich erscheinen.

Unter den Steinen mit dem Namen im Genitiv *ΑΛΛΙΩΝΟC* ist der bekannteste ein Carneol, aus der Strozzi'schen Sammlung in die des Herzogs von Blacas übergegangen, auf dem eine an einen Pfeiler gelehnte Leierspielerin dargestellt ist: Stosch t. 7; [Gori Mus. flor. II, t. 7, 8]; Bracci I, 13; Winck.

Descr. II, 1262; [Lippert I, 755]; Raspe 3446; Cades II, C, 24; Köhler S. 155. Ob die Steinart, ein rother, trüber abendländischer Carneol nach Köhler, gegen das Alter der Arbeit spricht, vermag ich nicht zu beurtheilen. Der Typus der Darstellung stimmt ziemlich genau mit einer sicher antiken des Onesas überein, die aber weit anspruchsloser und dem antiken Kunstsinne entsprechender behandelt ist. Verdacht erregt ferner, dass der Stein unten und an der Seite mit einer gewissen Absichtlichkeit beschädigt erscheint, „entweder um ihm ein altes Ansehen zu geben, oder weil man mit dem Untertheile oder mit dem rechten Fusse, von dem das Vorhandene wenig verspricht, nicht sehr zufrieden war,“ wie Köhler bemerkt. Endlich dienen auch die schlechten Formen der Buchstaben keineswegs zur Empfehlung des Ganzen. Wenn daher auch keines dieser Bedenken einzeln zur Entscheidung der Frage nach der Echtheit genügen sollte, so ist doch ihr Zusammentreffen zu einer solchen gewiss hinreichend.

Ein Chalcedon des Lord Besborough, auf dem ein Satyr und eine Bacchantin sitzt, daneben ein anderer flöteblasender Satyr und eine Herme, zur Seite die Inschrift *ΑΛΛΙΩΝΟC*, wird von Köhler S. 164 eine in neuem und schlechtem Geschmack erfundene und ausgeführte Arbeit genannt: Lippert III, 279; Raspe 5267. Wahrscheinlich identisch ist das Bacchanal mit dem Namen des Allion [Natter Catal. Besbor. p. 9], welches Dubois [bei Clarac p. 28] eine Arbeit des Flavio Sirleti nennt, ebenso wie eine Darstellung der Ermordung Cäsars, der Minerva, der Venus und des Amor. Zweifelhaft ist mir, ob davon verschieden ist ein Stein des Museum Mead [p. 249], von dem Bracci II, p. 53 sagt: Questo sigillo fu scolpito in acqua marina da Flavio Sirleti sopra l'originale d'una gemma antica, opera d'Allione, con l'iscrizione del suo nome *ΑΛΛΙΩΝΟΣ*. — Eine andere noch mehr obscöne Darstellung, Nessus und Deianira, soll Lippert erwähnen. Doch ist über sie nichts weiter bekannt. 596

Der Name *ΑΛΛΥΩΝ* auf einem Carneol des Grafen Firmiani mit dem Bilde einer sogenannten Meervenus ist nach Bracci's Zeugniss und unter Beistimmung Alfani's und der beiden Pichler ein moderner Zusatz: Bracci I, t. 12. — In keiner Weise beglaubigt ist die Inschrift *ΑΛΛΥΩΝ* neben einem römischen Kopfe bei Raspe 12165. — Der Name Allionou neben einem Triumph des Eros in der Fejervary'schen Sammlung ist natürlich modern: Gerhard's Arch. Anz. 1854, p. 431. — Die Inschrift *ΔΑΛΙΩΝΟΣ* auf einem fragmentirten Chrysolith der Demidoff'schen Sammlung verräth sich durch ihre Fassung leicht als mit Benutzung des an erster Stelle angeführten Steins gefertigt. Dargestellt sind die Füsse eines Hermaphroditen, hinter dem ein ausgebreiteter Mantel herabhängt: Cades II, B, 324.

Endlich ist hier noch von einem Amethyst, vormals in der Smeth'schen, jetzt in der niederländischen Sammlung, zu handeln, der von Hemsterhuis in einer besondern Schrift behandelt worden ist: Lettre sur une pierre antique du cab. de Smeth, 1762; vgl. de Jonge Notice p. 153, n. 18. Die Darstellung, eine Nymphe auf einem Hippokampen nebst zwei Delphinen, wird hinsichtlich ihrer Anordnung von Köhler S. 63 einer scharfen Kritik unterworfen, der ich beistimmen muss, indem auch mir das Ganze nach der Abbildung durchaus den Eindruck einer modernen Erfindung macht. Es kommt daher schliesslich wenig darauf an, ob die Inschrift auf dem Stein *ΔΑΛΙΩΝ* zu lesen ist, wie Letronne

597 behauptet (Ann. d. Inst. XVII, p. 268), oder *ΑΛΛΙΩΝ*, wie R. Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 111).

Almelos.

Die Inschrift auf einem Steine mit der Darstellung des citherspielenden Achilles, welche man *ΑΛΜΗΛΟΥ* deuten zu müssen glaubte, wird im C. I. 7135 in *Ἀ[δ]μή[τ]ου* emendirt. Allein ein Blick auf die Abbildung bei Caylus (Rec. de 300 têtes n. 294) lässt keinen Zweifel übrig, dass wir es hier mit dem bekannten Steine des Pamphilos zu thun haben, indem man fälschlich *ΛΑΜΜΗΟΥ* statt *ΠΑΜΦΙΛΟΥ* las.

Alpheos und Arethon.

Der Camee mit einem männlichen und einem weiblichen Bildnisse und der Inschrift:

ΑΛΦΗΟC
CYN
ΑΡΕΘΩΝΙ

zwischen den beiden Köpfen, befand sich Jahrhunderte lang in einem französischen Kloster, wo er für den Trauring des Joseph und der Maria gehalten wurde, wodurch es sich erklärt, dass die höchsten Stellen der Köpfe durch häufiges Küssen andächtiger Verehrer sehr abgenutzt sein sollen. Erst gegen das Jahr 1700 erkannte man aus der Inschrift den Irrthum, worauf der Stein von den Mönchen verkauft und Eigenthum der Abtei Saint-Germain-des-Prés und später des petersburger Museums wurde. Publicirt wurde er zuerst von Montfaucon (Supplem. Antiq. III, pl. 7, ohne die Inschrift, von der jedoch im Text p. 26—27 die Rede ist), sodann von Caylus (Hist. de l'Acad. des inscr. T. 27, p. 167 und [Abhandl. deutsch von Meusel, II, S. 274, Taf. M]); Bracci I, 14. Die zuerst von Montfaucon behauptete Aehnlichkeit der Köpfe mit Germanicus und Agrippina wird von Köhler (S. 85) in Abrede gestellt, welcher nur unbekannte Köpfe aus ihrer Zeit erkennt. Stein und Inschrift sind also unzweifelhaft antik. Dass aber in der letztern die Namen von zwei Künstlern zu erkennen seien, scheinen mir Köhler (a. a. O.) und Stephani (S. 278) mit Recht in Abrede zu stellen. Ich will keinen Nachdruck darauf legen, wie es wenig wahrscheinlich ist, „dass um die Zeit des Augustus, wo das Steinschneiden . . . so eifrig geübt wurde, zwei Brustbilder auf einem nicht grossen Camee, die ein Künstler in 598 kurzer Zeit vollenden konnte, von zwei dazu vereinten Steinschneidern sollten gearbeitet worden sein." Auch an den vertieft geschnittenen Buchstaben würde ich nicht, wie Stephani, Anstoss nehmen. Dagegen ist die Bemerkung Stephani's, sofern sie mit unbefangenem Auge gemacht ist, von Wichtigkeit, dass sich zwischen dem Schnitte der Bilder und der Buchstaben eine wesentliche Verschiedenheit finde, und dass demnach die letzteren erst später, wenn auch natürlich noch im Alterthum von anderer Hand hinzugefügt scheinen. Dazu kommt aber als wichtigstes Moment die Fassung der Inschrift, indem, so weit unsere Kenntniss reicht, auf Kunstwerken die Namen von zwei gemeinsam arbeitenden Künstlern nie durch *σὺν* oder *cum* verbunden erscheinen. Denn richtig weist Stephani darauf hin, wie die von R. Rochette (Lettre p. 114) angeführte Stelle bei Plinius (36, 38: Craterus cum Pythodoro, Polydeuces cum Hermolao etc.) für den Styl der Monumentalinschriften nichts beweisen kann. „Hingegen ist

es in römischer Zeit ganz gewöhnlich, dass griechische und lateinische Weih-Inschriften nur die Hauptperson von den Weihenden im Nominativ nennen, die Namen der übrigen aber mit den Präpositionen *σὺν* oder *cum* an diesen anknüpfen, z. B. C. I. 2925; Murat. p. 1977, 6; 1978, 8." So werden wir denn nach Köhlers Vorgange Alpheos und Arethon für diejenigen erklären müssen, welche die Gemme irgend einer Gottheit geweiht hatten, zumal da die Sitte der Weihung und Aufbewahrung von Gemmen in Tempelschätzen (wie im Mittelalter in den christlichen Kirchen) durch Köhler hinlänglich nachgewiesen ist.

Durch diese Deutung werden alle weiteren Steine, in denen diese Namen vorkommen, von vorn herein verdächtig. Der erste darunter ist ein Camee mit dem Kopfe des Caligula, einst in Azincourt's Besitz: Caylus a. a. O.; Bracci I, 15; C. I. 7146. Hier würde, selbst die Echtheit angenommen, schon die Vertheilung der Inschrift auf beide Seiten des Bildes:

ΑΛΦ *ΗΟϹ*
ϹΥΝ
ΑΡΕ *ΘⲰΝΙ*

gegen die Annahme von Künstlernamen sprechen. Die Arbeit des Kopfes selbst mit Köhler (S. 89) zu verdächtigen, liegt zunächst kein genügender Grund vor. 599

Unter den Steinen mit dem Namen des Alpheos allein ist am bekanntesten ein Sardonyxcamee, der aus dem Besitz des Cardinal Albani zuerst in die Diering'sche, dann in die Marlborough'sche Sammlung überging: Bracci I, t. 16; Lippert II, 275; Raspe 7823, pl. 45; Cades IV, A, 69; C. I. 7145. Dargestellt ist eine Biga, von einer Victoria gelenkt, neben ihr ein bärtiger Krieger mit Helm, Schild und Speer, dem eine andere Frau, ihn zu bekränzen, entgegen kommt; im untern Abschnitte die Inschrift *ΑΛΦΗΟϹ*. Köhler verwirft natürlich dieselbe, indem er richtig dabei bemerkt, dass die beiden mittelsten Buchstaben sehr nahe aneinander, die zwei am Anfange und die zwei am Ende hingegen sehr weit von einander stehen. Uebrigens sei dieser Camee schön gearbeitet, und die Vorstellung gehöre zu den seltneren; welches Urtheil mir gerade in Köhler's Munde auffällig erscheint. Denn an den Pferden ist z. B. die Stellung der Füsse durchaus fehlerhaft. Ob der Krieger auf oder neben dem Wagen steht, ist nicht deutlich. Die rechten Arme der Victoria und des Kriegers bilden sehr unangenehme parallele Linien und dem Ganzen endlich mangelt es an antiker Frische und Lebendigkeit, so dass ein Zweifel an dem Alter der Arbeit gewiss gerechtfertigt erscheint.

Ueber einen Stein im Besitz F. v. Pulzky's bemerkt dieser in Gerhard's Arch. Anzeiger 1854, S. 432: „Zu den schönsten Gemmen, die ich kenne, gehört der grossartige Kopf Juno's mit Diadem, Schleier und Scepter, im edlen Profile an die Münzen Metaponts erinnernd, der in einem braunen, feurigen Sard geschnitten, sich ebenfalls in meiner Sammlung befindet. Der Name *ΑΛΦΗΟΥ* unter dem Halse ist unzweifelhaft alt, die Buchstaben sind klein, sehr rein und hart ausgeführt." Der Verdacht, den der Name erwecken muss, wird hier noch dadurch bestärkt, dass sich in derselben Sammlung angebliche Werke des Alexas, Hyllos, Dioskurides befinden, welche schwerlich sämmtlich für echt zu halten sind.

Von einigen anderen Steinen spricht Winckelmann Descr. p. 380: Penthé-

silée renversée de son cheval et soutenue par Achille, se voit sur un beau camée
600 de Mr. Diering, amateur anglais, qui — a encore un vieux guerrier moribond avec le nom du graveur *ΑΛ⊣ΗΟϹ*, c'est-à-dire *ΑΛΦΗΟϹ*. Hiermit ist eine andere Stelle zu verbinden, in den später erschienenen Mon. ined. p. 190, wo es von der Figur eines schiffbrüchigen, auf dem Felsen sitzenden Aiax heisst, sie gleiche ad un intaglio in agata sardonica col nome dell' antico incisore *ΑΛΦΗΟϹ*, il cui possessore è il sig. Antonio Pichler, Tirolese, celebre incisore in Roma. Del medesimo antico artefice possiede il sig. Diering Inglese un bel cammeo rappresentante Achille che abbracria Pentesilea moribonda. Es ist hiernach nicht klar, ob Winckelmann zwei oder drei Steine im Auge hatte. Den sterbenden Krieger nennt Bracci I, p. 83 ein Werk Pichler's. Aber auch von dem übrigens antiken Steine mit der Darstellung der Penthesilea behauptet Bracci, dass die Inschrift von Pichler beigefügt sei, und ist der Aiax (in ziemlich strengem Scarabäen-Styl gearbeitet, bei Cades III, E, 327) von dem ersten Steine verschieden, so muss in solchem Zusammenhange der Umstand, dass er sich in Pichler's Besitz befand, ebenfalls gegen seine Echtheit sprechen.

Erwähnt werden ausserdem ein Camee der Venuti'schen Sammlung: Amor und Psyche oder Venus, die einen Schmetterling aus einem Brunnen hervorzieht, mit der Inschrift *ΑΛΙ·ΗΟϹ*: [Amaduzzi Saggj di Cortona IX, p. 157]; Clarac p. 30; und der Raub der Proserpina aus der Poniatowski'schen Sammlung: R. Rochette Lettre p. 113.

Amaranthus.

Carneol der Praun'schen Sammlung: Herakles knieend, wie er den Bogen gegen die stymphalischen Vögel gespannt hat, rings herum AMAR-ANTHV-S: Raspe 5750, pl. 40, nach Amaduzzi [Saggj di Cortona IX, p. 148] einst Zarillo gehörig. Dass an einen Steinschneider nicht zu denken sei, sah schon Bracci II, p. 284. Dass aber schliesslich die lateinische Inschrift zu einer griechischen *ΑΜΑΡΑΝΘΟΥ* geworden ist, beruht auf einer Verwirrung der Citate bei Clarac p. 32 und demzufolge auch im C. I. 7147.

ΑΜΦΟ.

Schwarzer Jaspis (nach Köhler S. 92 dunkler Sarder); unbärtiger Kopf mit schmaler Binde, angeblich Rhoemetalces: Gori Inscr. etr. I, t. 2, 4: Mus. flor. II,
601 t. 10, 3; Bracci I, t. 17. Die Inschrift als Abkürzung von *ΑΜΦΟΤΕΡΟϹ* rechtfertigt Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 261) gegen Köhler, der übrigens an der Echtheit nicht zweifelt und nur die Beziehung auf einen Künstler abweist, mit Recht, da sie auf dem Stein rechtläufig steht.

Anaxilas, s. Herakleidas, Abth. I.

Antiochos.

Carneol, einst in Andreini's Besitz: Brustbild der Athene mit Helm, Aegis und Speer, *ΑΝΤΙΟΧΟΥ*: Gori Inscr. etr. I, t. 1, 4; Winck. Descr. II, 188; Bracci I, t. 21, der p. 115 nicht ansteht, den Stein für eine Arbeit des Flavio Sirleti zu erklären. Der Name ward vielleicht von der Inschrift einer Statue der Athene in Villa Ludovisi hergenommen. — Auf einem Carneol bei Raspe n. 7064, t. 43 findet sich der Name nochmals, auf beide Seiten der dargestellten Figur, eines Amor, vertheilt *ΑΝΤΙΟ—VΟΧ*, wo ich die Beziehung Köhler's (S. 68) auf den Namen des Besitzers nur deshalb nicht billige, weil mir die Composition in ganz

auffallender Weise modern erscheint. — Einem Steinschneider Antiochus legte Bracci (I, t. 22) einen Frauenkopf, nach der Haartracht etwa aus Hadrian's Zeit, bei: Cades V, 459. Die Grösse der Buchstaben, die Form *ANTIO—XIC* und die Vertheilung auf zwei Seiten des Kopfes machen die Beziehung auf die Besitzerin oder die dargestellte Person wahrscheinlicher (vgl. Köhler S. 68). Murr S. 48 erklärt sogar, freilich ohne Angabe bestimmter Gründe, die Inschrift für modern. — C. I. 7152.

Antiphilos.

Nur aus den nicht hinlänglich klaren Angaben des C. I. 7153 kenne ich eine von Chishull Itin. p. 165 herausgegebene Gemme aus der Neufville'schen Sammlung zu Leyden. Die Namen *ΔΡΑΚΩΝ* || *ΘΕΑΓΕΝΟΥΣ* || *ΑΛΚΙΜΟΣ* || *ΤΟΞΟΤΗΣ* || *ΑΘΗΝΑ* „apposita erant opinor imaginibus in gemma expressis.“ Welcher Art diese Bilder waren, wird nicht gesagt, ja es lässt sich sogar zweifeln, ob deren überhaupt vorhanden waren. In aversa parte in qua nomen secundo casu positum (*ΑΝΤΙΨΙΛΟΥ*), arcus est incurvus cum pharetra et telo. Neben diesen einfachen Attributen wird man schwerlich einen Künstlernamen erwarten; und denselben auf die etwaigen Darstellungen der andern Seite zu beziehen, liegt noch ferner, während uns nichts hindert, hier den Namen des Besitzers zu sehen.

Apollodotos. 602

Auf einem Carneol der vormaligen barberinischen Sammlung ist das Brustbild der Minerva, dem des Aspasios in der ganzen Anlage entsprechend, nur nach der entgegengesetzten Seite gewendet, dargestellt; davor liest man in grossen, derb eingeschnittenen Buchstaben *ΑΠΟΛΛΟΔΟΤΟΥΛΙΘΟ*: Canini Iconogr. t. 94; [Bellori vet. philos. poet. et or. imag.; Baudelot de Dairval de l'util. des voyages I, p. 311]; Gronov Thes. ant. gr. II, t. 85; Stosch t. 10; Bracci I, t. 23; Winck. Descr. II, 189; Lippert I, 122; Raspe 1652; Cades I, H, 5; C. I. 7158. Der von de la Chausse Mus. Rom. I, 1, t. 7, ohne Inschrift publicirte, damals einem Engländer, Robert Harpeur, gehörige Stein ist wahrscheinlich von dem barberinischen nicht verschieden, wie auch in einer spätern Ausgabe (von 1746) bemerkt wird. Die Inschrift unterliegt hinsichtlich ihres Alterthums keinem Verdacht; wohl aber ist es zweifelhaft, ob sie mit dem Bilde gleichzeitig oder nicht vielmehr später, wenn auch noch im Alterthum hinzugefügt wurde, nicht um einen Steinschneider, sondern um den Besitzer zu bezeichnen. Denn die Grösse und Schwere der Buchstaben stehen nach Köhler's richtiger Bemerkung (S. 69) allerdings mit der Arbeit des Kopfes im Widerspruch. Nichtsdestoweniger hat man den Namen des Apollodotos als den eines Künstlers zu retten gesucht, indem man die letzten Buchstaben der Inschrift *ΛΙΘΟγλύφου* oder *—γλύπτου* ergänzte und nun den so gewonnenen Künstler für den Besitzer erklärte. Aber was berechtigt uns zu dieser Ergänzung? Mindestens eben so gerechtfertigt ist es, einfach λίϑος zu lesen und hiermit würde dann für die Annahme eines Künstlernamens jede Stütze wegfallen.

Auf einem Carneol mit dem Bilde des sterbenden Othryades (Bracci I, t. 24; Raspe 7505; Cades IV, A, 13; C. I. 7157) ist die Inschrift *ΑΠΟΛΛΟΔΟΤΟΥ* nach Bracci's ausdrücklichem Zeugniss in neuerer Zeit hinzugefügt worden.

Apollonides.

Unter den vier berühmtesten Steinschneidern, die allein Plinius (37, 8) einer Er-

wähnung würdigt, befindet sich auch Apollonides; er wird mit Kronios zwischen Pyrgoteles und Dioskurides genannt. Sein Name nun findet sich auf dem Frag-
603 ment eines Sardonyx, welches aus Stosch's Händen in den Besitz des Herzogs von Devonshire kam. Dargestellt ist eine liegende Kuh, an der jedoch der hintere Theil, der ganze Rücken und der obere Theil des Kopfes fehlen. Die Inschrift *ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΟΥ* steht im untern Abschnitt: Stosch t. 11; Bracci I, t. 25; Winck. VII, 19; Lippert II, 1032; Raspe 13108; Cades XV, (O) 69; C. I. 7159. Nach Lippert soll Stosch dieses Fragment für tausend Guineen (?) verkauft haben, was Köhler (S. 169) zu der Behauptung genügen mochte, dass es „durch Stosch, jenen Beförderer bezeichneter Gemmen, wie man sie nennt, seinen Ursprung erhalten“ habe. Indessen fragt es sich, ob jener enorme Preis nicht eine Kunsthändlerfabel ist; und das verhältnissmässig sparsame Lob, welches Stosch seinem Steine in der Beschreibung ertheilt, unterstützt die Annahme einer Fälschung in gewinnsüchtiger Absicht von seiner Seite keineswegs. Dagegen ist es eine andere Frage, ob nicht Stosch selbst betrogen worden und nicht die Arbeit allerdings für neu zu halten ist. Köhler sagt: „Die Aufschrift des Namens ist gut genug gerathen, bloss einige Ungleichheiten in der Mitte der Buchstaben abgerechnet, um das zu sein, was sie sein sollte. Uebrigens darf niemand glauben, dass die Schönheit der Schrift ein sicheres Kennzeichen des Alterthums sein könne, und die höchst zart und fleissig ausgeführte Kuh beweist durch das Aengstliche und Furchtsame mehr als zu deutlich die Neuheit ihrer Abkunft.“ Ich gestehe, dass ich diesmal die Zweifel Köhler's theilen muss. Schon was die Inschrift anlangt, so musste es auffallen, dass sie auf dem Werke eines der berühmtesten Steinschneider des Alterthums so wenig elegant ausgefallen sein sollte; sie ist aber nicht nur wenig elegant, sondern sie verräth auch eine geringe Sicherheit und Freiheit. Zu dem aber, was Köhler über die Arbeit selbst bemerkt, will ich nur noch einen Punkt hinzufügen: das Terrain nemlich, auf welchem die Kuh liegt, scheint mir mehr eine modern naturalistische, als eine antik stylisirte Behandlung zu verrathen; und gehen wir von dieser Bemerkung aus, so werden wir auch im Uebrigen einen gewissen Mangel einer festen und bestimmten Stylisirung empfinden.

Eine vollständige liegende Kuh mit der Inschrift *ΑΓΟΛΛΩΝΙΔΟΥ* be-
604 findet sich im haager Cabinet: de Jonge Notice p. 157, n. 12. Aber schon Visconti (Op. var. II, p. 330, n. 556) zweifelt an der Echtheit, wenigstens der Inschrift, und dass sie aus der an Fälschungen reichen Sammlung des Hemsterhuis herstammt, muss diesen Verdacht nur bestärken. — Eine weidende Kuh mit gleicher Inschrift findet sich bei Raspe 13127 und Cades XV (O) 68; aber schon, dass es wiederum eine Kuh ist, macht diesen Stein, einen Amethyst von sorgfältiger, aber wenig geistreicher Arbeit, höchst verdächtig. — Ein Camee mit der Darstellung des Oedipus und der Antigone ist nach Köhler (S. 55) von Tettelbach in Dresden nach einem Entwurfe Casanova's geschnitten. — Die lateinische, in grossen Buchstaben um eine Maske herumlaufende Inschrift APOLLONID || ES (Winck. Descr. II, 1353) hat natürlich mit dem Steinschneider nichts zu thun. — Die Artemis bei Spon (Misc. p. 122) endlich ist nicht ein Werk des Apollonides, sondern des Apollonios.

Archion.

Auf einer dem Onyx ähnlichen Paste (nach den de Thoms'schen Tafeln IV [XIII], 2) oder auf einem Carneol (nach de Jonge Notice p. 149) sehen wir eine Venus dargestellt, wie sie auf dem Fischleibe eines Triton sitzend einen kleinen bogenspannenden Amor auf ihrem Schoosse hält. Die Inschrift *ΑΡΧΙΟ || ΝΟC* findet sich auf dem über den Schenkel gelegten Gewandstück. Wenn nun die de Thoms'schen Gemmen mit Künstlerinschriften schon an sich verdächtig sind, so wird dieser Verdacht noch verstärkt erstens durch die ungewöhnliche Art, in welcher der Name angebracht ist, sowie ihre Vertheilung; denn zwei andere Steine, die man zur Vergleichung anführen könnte, mit den Namen *ΧЄΔΥ* und *ΑΞΕΟΧ* stammen aus derselben Quelle. Sodann spricht für die Unechtheit die falsche Form Ἀρχίονος für Ἀρχίωνος. Endlich zeigt die Composition, trotz der antiken Motive, welche benutzt sind, in vielen Stücken, namentlich in der Art der Zusammensetzung des Triton mit den Vorderkörpern von drei Löwen, sowie in der Stellung und Haltung des Amor, einen entschieden modernen Geist. — Verdacht gegen die Echtheit der Inschrift äusserst bereits Bracci I, p. 145.

Arethon, s. Alpheus.

Aristoteiches.

Scarabäus in Smaragd-Pras, aus der Gegend von Pergamum stammend; Löwin in drohender Stellung; darüber deutlich *ΑΡΙΣ ΤΟΤΕΙΧΗΣ*: [Novelle litter. di Firenze 1787, n. 48, p. 755; Amaduzzi Saggi di Cortona IX, p. 149]; Cades XV, O, 276; C. I. 7161. Die Arbeit ist von gutem, noch ziemlich strengem Styl, und ich zweifle, so wenig wie R. Rochette (Lettre p. 121) an der Echtheit des Steines wie der Schrift, obwohl Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 271) die letztere, sofern sie nicht falsch gelesen sei, für moderne Erfindung erklärt. Dagegen vermag ich in ihr nicht den Namen eines Künstlers zu erkennen, theils weil ein solcher auf einem Scarabäus überhaupt noch nicht mit Sicherheit nachgewiesen worden ist, theils wegen der Natur der Inschrift selbst, die in sehr auffälliger Weise die ganze Breite des Steins einnimmt. 605

Ariston.

Rother Jaspis im pariser Antikencabinet: Dumersan Hist. du cab. des méd. p. 89, n. 404: Ulysse assis à la porte de sa maison, d. h. ein Heros mit spitzer Mütze, sitzend in der Stellung des ruhenden Herakles, und ebenso wie dieser in der Rechten das nach unten gewendete Schwert haltend; zu seinen Füssen ist das Vordertheil eines Stiers sichtbar; vor der Figur *ΑΡΙCΤΩ || ΝΟC*. Der Stein hat, wenn nicht Scarabäenform, doch den sogenaunten Scarabäenrand, welcher Besonderheit auch eine gewisse Schärfe und Härte des Styls entspricht, den ich nach einem mir vorliegenden Abdrucke nicht mit R. Rochette (Lettre p. 121) assez médiocre nennen möchte. Die Formen der gross und derb geschnittenen Buchstaben harmoniren nicht mit dem Style des Bildes und sind also wahrscheinlich später, aber immer im Alterthum beigefügt; eben darum aber ist die Inschrift nicht auf einen Künstler zu beziehen, um so weniger, da sie auf dem Steine rechtläufig steht. — C. I. 7162.

ΑΘΑ.

Gori Dact. Smith. II, p. 4: Amazonum una sculpta est in gemma, quae Sociis Columbariis (d. h. den Mitgliedern der sobenannten florentiner Akademie) ostensa

est, et ab eis scripta pag. 85 Annal. XII. Artificis nomen tribus prioribus litteris indicatur, nempe *ΑΘΑ*: sed dubium atque incertum, num nomen artificis, vel aliquid aliud indicet; atque etiam num hoc ipsum nomen (Athanasis) vel 606 aliud innuat. Auch Bracci (II, 283) erklärt sich gegen die Beziehung auf einen Künstler. — C. I. 7138.

ΑΤΟΥ.

Apollo mit der Leier neben einem Dreifuss stehend, daneben ein nicht deutlich als Herakles charakterisirter Mann, der mit der Keule nach Art römischer Victimarii ausholt, einen Stier durch einen Schlag vor die Stirn zu tödten; zwischen den Figuren ein Baum: Caylus Rec. d'antiq. V, t. 49, 5, der über die Bedeutung der Inschrift eben so im Ungewissen ist, wie der Herausgeber des C. I. 7165 (idem fragmentum dicam an integrum nomen habetur etiam in nummo Smyrnensi ap. Mionnet Suppl. V, 309). Giebt die Zeichnung bei Caylus die Composition nur einigermassen treu wieder, so stehe ich nicht an, die ganze Arbeit für modern zu erklären. Auffällig sind namentlich das Opfern mit der Keule, die ganze etwas verkürzte Stellung des Stiers, die Behandlung des Baums, so wie manches in den Gewandmotiven des Apollo.

Axios.

Dubois Descr. des antiques de Pourtalès-Gorgier p. 154, n. 1026: Sardoine opaque, intaille. Le Capricorne. Sur le champ *ΑΞΙΟΥ* (d'Axius ou d'Axias). Ce nom, s'il n'était dispersé, pourrait bien être celui du graveur. Verstehe ich den letzten Satz richtig, so stehen die Buchstaben, welche die Inschrift bilden, nicht nahe bei einander, sondern vielleicht rings um das Bild zerstreut; und diese Anordnung ist allerdings ein hinlänglicher Grund, Axios von der Liste der Steinschneider auszuschliessen. — C. I. 7155.

Beisitalos.

Sardonyx mit der Darstellung eines stehenden Eros, der sich auf einen scepterartigen Stab stützt, und der Inschrift *ΒЄΙCΙΤΑΛΟC*: Gori Inscr. etr. I, t. 5, 2; Mus. flor. II, t. 3, 3. An der Grösse der rechtläufig auf den Stein geschnittenen Inschrift nahmen schon Gori und Bracci (I, p. 233) Anstoss, welche sie deshalb auf den Besitzer bezogen. Weiter aber haben Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 271) und R. Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 127) auf das Ungriechische des ganzen von Zannoni (Gal. d. Fir. V, t. 2, p. 97) mit Unrecht vertheidigten Namens hingewiesen, der deshalb auch im C. I. n. 7168 für modern erklärt wird. Wenn 607 aber weiter dort vermuthet wird, der Fälscher möge einen alten Stein mit dem von ihm nur falsch gelesenen Namen *ΒΑΘΥΛΛΟC* vor sich gehabt haben und demnach sei Bathyllos als Steinschneider anzuerkennen, so wird sich diese Vermuthung schwerlich des Beifalls Vieler zu erfreuen haben.

Caekas.

Die Inschrift *CAE* || *KAS* auf einem Glasfluss zu beiden Seiten eines stehenden halbbekleideten Jünglings mit dem Parazonium in der Hand kann schon wegen ihrer Grösse und ihrer Vertheilung nicht auf einen Künstler bezogen werden: Stosch t. 21; Bracci I, t. 44; Winck. Descr. II, 925; [Lippert II, 916]; Raspe 8016.

Castricius, s. Kastrikios.

Chaeremon.

Verbrannter Carneol im britischen Museum: Sieger im Laufe, mit der Palme

in der Rechten; *XAIPHMΩN*: Raspe 8008. Da nach seiner Angabe die Inschrift aus der Zeit des Verfalls (du bas empire) stammt, so liegt kein Grund vor, sie auf einen Künstler zu beziehen. C. I. 7278. — Wenn ferner Millin Introd. p. 78 den Kopf eines Satyrs mit demselben Namen aus Winck. Descr. n. 238 citirt, so beruht dies auf einer Verwechselung mit dem Stein des Philemon p. 238, n. 1484.

Charitos und Chariton.

Grosser erhaben geschnittener Sardonyx, früher im Besitz des dresdener Academiedirectors Casanova, jetzt in der k. russischen Sammlung: [Lippert III, 140]; Raspe 6424; C. I. 7279; abgebildet bei Klotz: über den Nutzen und Gebrauch der geschnittenen Steine. Dargestellt ist innerhalb eines durch Säulen und Gebälk angedeuteten offenen Gebäudes die Statue einer nackten Frau, vielleicht Venus, auf einer niedrigen Basis, welche den Namen *XAPITOY* trägt; ihr zur Seite zunächst zwei bekleidete Frauengestalten, eine mit phrygischer Mütze. Weiter ausserhalb des Hauses erblicken wir einen Jüngling im Mantel, welcher auf die Guirlanden über der Thür hinweist, aus welcher ihm eine dritte weibliche Gestalt entgegenkommt. Köhler bemerkt darüber S. 54: „Eine zuverlässige Erklärung oder Auseinandersetzung des hier vorgestellten lässt dieser Camee nicht zu. Er ward von einem geschickten, des Alterthums kundigen Zeichner, wahrscheinlich von Casanova selbst entworfen. . . .“ Mir scheint dieses Urtheil noch viel zu mild: denn wenn auch antike Motive vielfältig benutzt sind, so 608 leuchtet doch aus der Anlage des Ganzen, wie aus der Ausführung einzelner Theile ein so unantiker Geist hervor, dass ich auf einen ausführlichen Beweis für die Behauptung des modernen Ursprungs dieser Arbeit glaube verzichten zu dürfen. — Richtiger griechisch *XAPITΩNOΣ* lautet die Inschrift auf einem Carneol hinter einem fragmentirten Kopfe des Herakles mit dem um den Hals geknüpften Löwenfelle; nur der Hals und Hinterkopf ist erhalten (nach einem Cades'schen Abdrucke). Die Arbeit ist elegant und derjenigen an anderen modernen Fragmenten entsprechend.

XЄΛY.

Sard, sitzende Sphinx mit erhobenem Vorderfuss: de Thoms V, 8; C. I. 7280. Der Umstand, dass der Stein der de Thoms'schen Sammlung angehört, so wie ferner, dass die Inschrift in ungewohnter Weise (ähnlich wie *APXIONOC* in derselben Sammlung) auf dem Flügel angebracht ist, spricht nicht nur gegen die Annahme eines Künstlernamens, sondern überhaupt gegen die Echtheit des Steins.

XPYCOY . N.

Camee; in der Mitte ein grosses Є, darüber drei durch eine Schnur verbundene Kügelchen, darunter die obige Inschrift: Caylus Rec. d'ant. VII, t. 27, 4; Bracci II, 284 (unter den verdächtigen Künstlernamen); C. I. 7281. Dass an einen Künstlernamen bei dieser Gemme ohne künstlerische Darstellung gewiss nicht zu denken sei, müsste einleuchten, auch wenn nicht Uhden (Abh. der berl. Acad. 1820, S. 323 ff.) die Inschrift als das delphische *E* (*εἶ*) *Χρυσοῦν* erklärt hätte.

Dalion, s. Allion.

Damnameneus.

„Probirstein, ägyptischer Styl der römischen Zeit. Eine Mumie, in eine Schlange

eingeschlossen, die sie umgiebt. Zwei Sperber mit einer Lotusblüthe auf dem Kopfe sind auf dem Halse der Schlange angebracht. Im Abschnitt ein Frosch oder ein Käfer, die Sonne und der Mond; darunter der griechische Name *ΔAM-NAMENEYC*": Visc. Op. var. III, p. 433, n. 214 der de la Turbie'schen Sammlung. Da auch Visconti bei einer Arbeit dieser Art nicht an einen Künstlernamen dachte, so ist ein Grund zu seiner Aufnahme in das C. I. (7175) nicht abzusehen.

609 D a m o n.

Auf diese Namensform werden im C. I. 7176 die Inschriften des Admon, Allion und Dalion, aber ohne Grund, zurückgeführt.

D a r o n.

Carneol, Janus mit doppeltem Gesicht, *ΔAPΩN*: [Mariette Cat. Crozat p. 1]; de Murr Bibl. glypt. p. 64; C. I. 7210, wo der Name in *Δ*]*ά*[*κ*]*ων* emendirt wird. Zur Aufnahme des einen oder des andern Namens in den Künstlercatalog liegt kein Grund vor.

D e u t o n.

Paste, vier Viergespanne im Wettrennen begriffen, *ΔEYTONOC*: de Thoms t. VI, 1, wo die Inschrift *ΔЄYKωNOC* lautet gegen das ausdrückliche Zeugniss de Jonge's (Notice p. 163, n. 20). Die von Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 271) gerügte nicht antike Namensform und der Umstand, dass diese an sich unbedeutende Arbeit aus der de Thoms'schen Sammlung stammt, genügen, um den Namen aus der Liste der Künstler zu streichen.

D i o k l e s.

Rother Jaspis; Brustbild eines jugendlichen Satyrs mit der Nebris über der Schulter; umher die Inschrift *ΔIOKΛЄOYC* rechtläufig abgebildet bei Panofka: Gemm. mit Inschr. II, 8. Schon Winckelmann (Descr. II, 1485) sagt, wenn der Name einen Künstler bezeichne, so sei dieser sehr mittelmässig und sicher aus der Zeit des Verfalls gewesen. Auch Bracci hat ihn in den Anhang II, 283 verwiesen. Die Grösse der Buchstaben und der Umstand, dass die Inschrift rechtläufig und auf zwei Seiten vertheilt ist, genügen, ihn ganz aus der Liste der Künstler zu streichen.

D i p h i l u s.

Amethyst im Museum zu Neapel, darstellend ein schönes mit einer Sphinx, Maske und Aehren verziertes Gefäss, auf dem sich die lateinische Inschrift DIPHILI befindet: Winckelm. Descr. V, 122. Köhler p. 69, der die Inschrift als echt anerkennt, erklärt sie für den Namen des Besitzers; und dieselbe Ansicht begründet R. Rochette Lettre p. 133 unter Hinweisung auf die Stelle, an welcher sie sich findet, auf die Grösse der Buchstaben und auf den an mehreren Bei-
610 spielen nachweisbaren Gebrauch der Römer, ihren Namen im Genitiv auf Siegelsteine zu setzen.

ΔOMЄTIC.

Chalcedon, Jupiter auf seinen Throne sitzend mit Scepter und Patera, zu seinen Füssen ein Adler, zwei andere über seinem Haupte schwebend, deren einer einen Kranz im Schnabel und einen Blitz in den Klauen trägt; vor ihm stehen Juno und Helios, über dem Sonne und Mond sichtbar sind, hinter ihm Mercur mit Beutel und Stab; im untern Abschnitte die Inschrift *ΔOMЄTIC*: Winckelm.

Descr. II, n. 43; Tölken Beschr. S. 99, wo die Inschrift *Δομετίανος Σέβαστος* erklärt und die schwebenden Adler auf die Apotheose des Vespasian und Titus bezogen werden. Mag aber auch diese Deutung nicht hinlänglich gesichert scheinen, so werden wir doch den in grossen Buchstaben geschnittenen und unter eine Arbeit von sehr geringem Kunstwerth gesetzten Namen auf keinen Fall auf einen Künstler beziehen dürfen, wogegen sich übrigens schon Bracci (II, p. 284) erklärt hat. — C. I. 7181.

DORY.

Weibliches Brustbild mit der Mondsichel über der Stirn: Licetus Hierogl. schema 59; Gorlaeus Dactylioth. II, n. 540; C. I. 7182. Dass kein Grund vorliegt, die Inschrift auf einen Künstler zu beziehen, sah schon Bracci II, p. 285.

Epitrachalos, falsche Lesart für Epitynchanos, s. Abth. I.

Euelpistos.

Rother Jaspis, früher in der Sammlung des Herzogs von Orléans, jetzt in Petersburg; drei männliche Köpfe nebst dem Kopf eines Elephanten, der einen Caduceus mit dem Rüssel hält, zu einer Masse verbunden: Chiffletii Socrates t. IV; Gorlaeus Dactyl. II, 310; Stosch p. 4; Panofka Gemm. mit Inschr. IV, 33. Die Inschrift *ЄΥЄΛΠΙϹΤΟΥ* ist in grossen Buchstaben und im Halbkreise um das Bild herum geschnitten, weshalb schon Gori (Smith. II, p. 25) und Bracci I, praef. XVIII; II, p. 285 die Beziehung auf einen Künstler mit Recht abgewiesen haben. Köhler S. 75 sieht hier den Namen des Besitzers. — Ein Carneol in der Grivaud'schen Sammlung (Catal. n. 223) wird so beschrieben: „Eine sitzende Gottheit, die mit der Rechten ihren Busen etwas entblösst und in der Linken gegen die Schulter gestützt einen Gegenstand trägt, dessen Form wenig bestimmt ist, aber der ein Zaum sein kann; zu ihren Füssen ist ein Rad, das Attribut der Nemesis, gravirt; um sie herum liest man *ΕΥΕΛΠΙϹΤΟΥ*." Befindet sich der Zügel wirklich auf dem Stein, so müssen wir an seiner Echtheit zweifeln. Aber auch davon abgesehen, verbietet die Anordnung der Inschrift, an einen Künstlernamen zu denken. — C. I. 7187. 611

ЄΥΠΛΟ.

Sardonyx: Amor auf einem Delphin reitend, darunter die, wie es scheint, fragmentirte Inschrift: Bracci II, t. 72; Cades I, C, 48. Der von Bracci behaupteten Beziehung des letztern auf einen Künstler widersprechen mit Recht R. Rochette Lettre p. 135 und Köhler S. 90, indem sie der Winckelmann'schen Deutung als Zuruf: Glückliche Schifffahrt! den Vorzug geben. Ausserdem ist die Arbeit unbedeutend.

ЄΥΓΟΥ.

Camee: Silen trunken am Boden sitzend, vor ihm zwei Knaben (ungeflügelte Eroten?) mit Syrinx und Leier: Bracci II, t. 71; C. I. 7188. Bracci setzt die Arbeit in die Zeit des Verfalls. Köhler aber bemerkt S. 73, „dass die Schrift nur durch grobe Unwissenheit entstehen konnte und dass der Verfälscher vielleicht den Künstler Euodos im Sinne hatte." Die Form der Buchstaben, sowie die Form des Namens rechtfertigen gewiss den Verdacht der Unechtheit, der weiter noch durch die Betrachtung der Composition, namentlich die modern spielende Auffassung der Eroten, bestätigt wird.

Gamos.

Smaragd der Kestner'schen Sammlung mit dem Bilde der sogenannten Spes

und der Inschrift *ΓΑΜΟC:* R. Rochette Lettre p. 138; Cades II, G, 60; C. I. 7171. Die Buchstaben sind verhältnissmässig gross, und ausserdem ist die Arbeit nicht fein genug, um die Annahme eines Künstlernamens zu rechtfertigen.

Gauranos.

Ein Eber von einem Hunde angegriffen, darunter die Inschrift *ΓΑΥΡΑΝΟC ΑΝΙΚΗΤΟΥ* in grossen Buchstaben, auf einem Heliotrop: Bracci I, t. 18, dem man in der Annahme eines Künstlernamens bis auf Köhler gefolgt ist, welcher S. 71 bemerkt, dass der Name zwar wahrscheinlich dem Besitzer angehöre, 612 aber auch der des Hundes und der zweite der seines Vaters sein könne. Gegen die Vermuthung Murr's (S. 82), dass C. Auranus zu verstehen sei, wird im C. I. 7172 geltend gemacht, dass der Name vielmehr von dem campanischen Berge Gaurus abzuleiten sei. Uebrigens ist die Arbeit gering und gehört nach Köhler eher nach, als in die Zeit des Septimius Severus. — Cades XV, O, 232.

Glykon.

„Millin hat einen Camee von viel mehr als gewöhnlicher Grösse aus der k. Sammlung zu Paris als das Werk eines Steinschneiders Glykon, dessen Namen er trägt, *ΓΛΥ* || *ΚΩΝ*, bekannt gemacht (Gal. myth. 42; vgl. Dumersan, Hist. du cab. d. médailles p. 111, n. 55; Cades I, K, 10; C. I. 7173). Ein Name, der mit nichts weniger als schöner Schrift und dazu sehr seicht eingegraben, daher um vieles jünger ist, als die schlecht gedachte und ohne Geschmack ausgeführte Gestalt der Venus. Letztere ist als Meeresgöttin auf einem Seestiere sitzend und von vielen Liebesgöttern umgeben vorgestellt. Es ist die Arbeit eines Steinschneiders des sechszehnten oder siebzehnten Jahrhunderts, dem aber die Göttin noch weniger gelungen ist, als die Nebenwerke": Köhler S. 175. Die Echtheit der Inschrift wird auch von Stephani (Angebl. Steinschn. S. 235) bezweifelt, zunächst weil sie vertieft und nur sehr seicht [keineswegs!] eingeschnitten ist, sodann [und dieser Grund scheint mir stichhaltiger], weil „ein antiker Künstler den kurzen Namen, da überdies der vorhandene Raum gar nicht dazu aufforderte, gewiss nicht in zwei Zeilen vertheilt haben würde". Das Bild dagegen möchte er für antik halten. Mir scheint jedoch Köhler hier ein richtigeres Gefühl gehabt zu haben. Denn die Figur der Venus ist allerdings „schlecht gedacht"; sie sitzt sehr ungeschickt; die Composition des Fischleibes und der an ihm spielenden Amoren ist vielfach unklar; namentlich aber ist mir auffällig, dass an dem ganzen vordern Theile des Stieres keine Andeutung seiner Seenatur sich findet, was, wenn es überhaupt sonst nachweisbar, mindestens sehr ungewöhnlich ist, indem wenigstens am Leibe hinter dem Vorderfusse sich eine Flossenbildung fast typisch findet.

ΗΕΔΥ.

Onyx des Obersten Murray; Medusenkopf, dem des Solon verwandt: Raspe 8974; 613 C. I. 7193, wo die Inschrift *'Ηδύ*[ς] erklärt ist. Allein die Falschheit der Form weist auf moderne Fälschung hin, und macht die Vermuthung Stephani's (Angebl. Steinschn. S. 219) wahrscheinlich, dass eine Inschrift aus dem Columbarium der Livia (Gori p. 153, n. 122): HEDYS. AVR. SECUNDA HEDI der Fälschung zu Grunde liege, indem schon Bianchini [p. 30, n. 42] und Gori AVR als Aurifex deuten und unter diesem Gewerbe auch das der Steinschneidekunst mitverstehen wollten.

Heius.

Auf einem Glasflusse, der nach Stosch (préf. p. 7) von einem Achat genommen sein soll, ist im archaistischen Styl Artemis in langem Gewande, welches die linke Brust entblösst lässt, stehend gebildet, wie sie mit der Rechten einen neben ihr stehenden Hirsch am Geweihe fasst, während sie in der Linken ruhig den Bogen hält; im untern Abschnitte liest man *HEIOY*: Stosch t. 36; Caylus Rec. de 300 têtes, pl. 285 (wo fälschlich *METOY* steht); Bracci II, t. 76; Winck. Descr. II, 287; Lippert I, 212; Raspe 2127; Cades I, F, 14 (dazu XXII, P, 619 eine moderne Copie); C. I. 7194. Was zuerst den Namen anlangt, so hat gewiss Letronne (Ann. dell' Inst. XVII, p. 269) das Richtige getroffen, wenn er ihn für den ursprünglich oskischen Heius nimmt, denselben, den der bekannte mamertiner Kunstfreund in Cicero's Verrinen führt, und den wir auch aus Münzen und aus einer griechischen Inschrift kennen: C. I. 5858; vgl. Th. I, S. 366. Da nun aber die griechische Schreibung *ΕΙΟΣ* ist, so muss die nur der alten Zeit eigene Aspiration durch *H* hier als augenfällige Uebertragung eines Unkundigen aus dem Lateinischen nothwendig Verdacht gegen die Echtheit der Gemmeninschrift erwecken. Gegen diese Darlegung Letronne's bemerkt zwar Stephani (bei Köhler S. 313), obwohl auch er die Inschrift als gefälscht bezeichnet: „ich sehe auch nicht recht ein, wie man, ohne diese Inschrift schon auf einem antiken Steine vorzufinden, darauf kommen konnte, jenen bekannten Heius zu einem Steinschneider zu machen, wofür kaum eine Analogie würde nachgewiesen werden können. Denn der Annahme, dass der erste Fälscher durch den Namen habe anzeigen wollen, dass der Stein jenem bekannten Heius angehört habe, und nicht, dass er von ihm geschnitten sei, widerspricht dem Geschmack der Zeit, in welcher der Name auftaucht, und der Umstand, dass er sogleich bei 614 seinem ersten Bekanntwerden für den eines Künstlers ausgegeben wird.“ Es wird daher vermuthet, dass wenigstens ein echter Stein mit diesem Namen vorgelegen habe, der Name aber für den bekannten Beinamen des Apollo Ἥιος in einer zur römischen Zeit nicht seltenen Schreibung des *I* durch *EI* zu halten sei. Möglich sei es danach, dass der erst später veröffentlichte Carneol Greville's in Spilsbury's Coll. of Gems t. 13, der einen Apollokopf mit der Beischrift *HEIOY* darstellt, den Boden bilde, auf welchem der neue Künstler Heius erwachsen sei. Um kurz zu sein, so scheint mir diese Erklärung zu gesucht, um zu überzeugen; und wenn schon die Schreibung des kurzen *I* durch *EI* überhaupt nur ausnahmsweise sich findet (Franz Elem. epigr. p. 247; Keil anal. epigr. p. 126), so möchte sie sich am wenigsten bei einem *I*, wie in ἤιος, wo es zwischen η und ο in der Aussprache fast verschwindet, nachweisen lassen. Weiss ich nun freilich auch keinen bestimmten Grund für die Wahl dieses Namens zu einer Fälschung anzugeben, so muss ich mich doch der Erklärung Letronne's wegen ihrer Einfachheit und Natürlichkeit anschliessen. Davon unabhängig ist die weitere Frage, ob wenigstens das Bild von alter Arbeit ist. Die von etruskischen Scarabäen abgeborgte Einfassung des Feldes, auf die Köhler S. 154 aufmerksam macht, würde noch kein hinreichendes Zeugniss dagegen abgeben. Auch das Aengstliche und Gesuchte ist zu sehr eine allgemeine Eigenschaft aller archaisirenden und trotzdem antiken Arbeiten, um eine Entscheidung zu geben. Wohl aber ist „die entblösste Brust der Göttin, welche

nie auf diese Weise von den Griechen gebildet worden ist, am allerwenigsten auf einem Werke der frühern Zeit" (dem doch der Typus entlehnt sein müsste), für mich ein hinreichender Grund, mich Köhler's Verdammungsurtheil der ganzen Arbeit anzuschliessen.

Ausser dem schon erwähnten Apollokopf sind als angebliche Werke des Heios noch anzuführen: Ein Sardonyx mit dem Bilde einer sterbenden Amazone, *HEIoY*: Raspe 5781. — Nicolo, Brustbild der Minerva mit unbedecktem Haupte; der Helm im Felde vor ihr, wo auch die Inschrift *HEIOY* sich findet; eine unbedeutende, namentlich an der linken Schulter gänzlich misslungene Arbeit: Raspe 1651, t. 25; Cades I, H, 17. — Ein Stein im Besitze des Herzogs von Blacas: Dolon von Odysseus und Diomedes angegriffen, darunter *HЄIOY*: Cades III, E, 61, von dem sich andere Wiederholungen ohne Namen bei Choiseul-Gouffier Voyage II, p. 177; Millin gal. myth. 162, n. 571; und in den Impronte dell' Inst. VI, 41 finden. Clarac p. 122.

615

Horos s. *OPOY*.

ΚΑΕΣΙΛΑΞ.

Sardonyx, sitzende Roma: Raspe n. 1758, pl. 26. Die auf beiden Seiten der Figur vertheilte Inschrift lautet in der Abbildung *ΚΑ—ΕΣΥΜΞ*. Die Emendation des C. I. 7208: *Κρησίλας* würde in dem corrumpirten Texte eines griechischen Schriftstellers nahe liegen, erscheint aber hier durchaus unhaltbar. Was aber auch der Stein darbieten möge, so spricht die Anordnung der Inschrift gegen die Annahme eines Künstlernamens.

ΚΑΙΚΙCΙΑΝΟΥ ΑΡΙΑ.

Achatonyx: Venus an eine Säule gelehnt, mit Apfel und Scepter in den Händen: Winck. Descr. II, n. 558; Tölken p. 137, n. 432; abgebildet bei Panofka, Gemmen mit Inschr. I, 26. Der Umstand, dass die Inschrift in grossen Buchstaben um das sehr unbedeutende Bild rings herum läuft, genügt, um den Gedanken an einen Künstlernamen abzuweisen. Ueber die Bedeutung der Inschrift handelt Stephani (zu Köhler S. 249). — C. I. 7197 b.

ΚΑΡΠΟΣ.

Die Beschreibung der vielen Werke mit diesem Namen beginne ich mit einem Stoschischen Schwefelabdruck bei Raspe 12647: „Fragment eines Theils von dem rechten Beine eines Mannes; sehr grosse und sehr gut ausgeführte Arbeit mit der Inschrift *ΚΑΡΠΟΣ*." Hierzu bemerkt Stephani (bei Köhler S. 327): „Der Künstlername Karpos dürfte seine Entstehung diesem offenbar antiken Fragmente zu danken haben, auf dem freilich die erhaltenen Buchstaben nur das Ende eines längern Namens bilden und schwerlich den Künstler bezeichnet haben." Diese Ansicht kann ich, so weit nach dem mir vorliegenden Material ein Urtheil erlaubt ist, nur bestätigen. Das am frühesten unter des Karpos Namen bekannte Werk ist ein rother Jaspis des florentiner Museums: Stosch pl. 22; Gori Mus. flor. II, t. 6; Bracci I, t. 46; Winckelm. II, 1456; Müller (Wieseler) D. a. K. II, n. 575. Dargestellt ist hier ein ruhig stehender Tiger oder Panther, auf dem ein bärtiger Mann reitet; vor ihm sitzt quer auf dem Thiere eine weibliche Gestalt in der Art, dass man von ihr hauptsächlich den Rücken sieht. Im untern Abschnitte die Inschrift *ΚΑΡΓΟΥ*. Richtig bemerkt Köhler S. 198, dass dem Betrachtenden nicht deutlich wird, was der Künstler eigentlich habe vor-

616

stellen wollen. Denn bei der Deutung auf Hercules und Deianira oder Omphale bleibt sowohl der Thyrsus, den beide halten, als der Panther ohne Erklärung, und Hercules wäre weder durch den künstlerischen Typus, noch durch Attribute irgendwie genügend charakterisirt, indem das über die Brust geknüpfte sichtbare Stück eines Thierfelles vielmehr an eine Nebris erinnert. Gegen die Deutung auf Bacchus und Ariadne spricht aber die Bärtigkeit des Mannes, die nur, und auch da nur in anderer künstlerischer Ausführung, dem bekleideten sogenannten indischen Bacchus zukommen würde. Was soll ferner der an die Zeit der Antonine erinnernde Kopfputz der Frau in einer Darstellung dieser Art? Endlich ist die Biegung des Thyrsus, der oben von der Frau, unten vom Manne gefasst wird, als sollte dadurch das Herunterfallen der Frau verhindert werden, ein sehr gesuchtes und, um es kurz zu sagen, unantikes Motiv. Köhler, der merkwürdigerweise hier nur die Inschrift bezweifelt, möchte alle diese Ungehörigkeiten nur auf das Ungeschick eines der Mythologie wenig kundigen Künstlers oder Bestellers schieben. Betrachte ich jedoch nach den bisherigen Bemerkungen noch das Ganze der Composition, so glaube ich auch darin eine grosse Aengstlichkeit und einen Mangel an demjenigen innern Leben, an der Frische der Conception zu bemerken, welche auch den Werken der spätern Zeit, selbst bei mangelhafter Ausführung noch eigen ist.

Mit nicht weniger als drei Werken des Karpos beschenkt uns die Miliotti'sche Sammlung (Descr. d'une coll. d. p. gr., Vienne 1803), der wir ausserdem nur einen falschen Pyrgoteles, einen nicht minder verdächtigen Teukros, und einen *ΑΛΓΙ* (sic) auf einem sicher modernen Steine verdanken. Das erste (pl. 19) ist ein Camee in Achat-Onyx: eine Wiederholung der Leierspielerin des Onesas, die auch zu Fälschungen der Namen des Allion und Kronios benutzt ist. Die des Karpos zeichnet sich vor den andern nur dadurch aus, dass der Name *ΚΑΡΠΟΥ* in ganz ungewöhnlicher Weise nicht in das leere Feld, sondern auf den Pfeiler hinter der Figur gesetzt ist. Das zweite (p. 109), ein Carneol mit den Brustbildern des Hercules und der Omphale und der Inschrift *ΚΑΡΓΟΥ*, welches nach Bracci (I, p. 251, n. 3) fälschlich von Winckelmann, Descr. II, 1796, und nach ihm von Lippert I, 562 und Raspe 6019 (cf. Cades III, A, 61) als in der florentinischen Sammlung befindlich bezeichnet wird, ist nicht nur von Köhler S. 160, sondern auch von Visconti (Op. var. II, 222) für moderne Arbeit erklärt worden und zeigt uns namentlich einen Hercules, in dem bei einem rein äusserlichen Anschliessen an den antiken Typus das innere Wesen derselben so gänzlich verkannt ist, dass an der Neuheit der Arbeit nicht gezweifelt werden kann. — Das dritte (pl. 110) ist eine freie Behandlung der gewöhnlich Hercules und Iole genannten Gruppe des Teukros, in der Weise, dass die beiden Figuren noch in weniger enger Vereinigung erscheinen. Miliotti hatte es aus der Sammlung der Herzogin von Portland; offenbar ist es aber dasselbe, welches aus dem Besitz des Juden Medina in Livorno in die Hände des Präsidenten Morris übergegangen war: Lippert I, 601; Raspe 6146; [Gravelle II, 38]. Dieses, nebst einer Darstellung von drei Soldaten mit der gleichen Inschrift *ΚΑΡΠΟΥ* ebenfalls im Cabinet Medina, war nach Bracci I, 251, n. 3 eine Arbeit des Flavio Sirleti. Wie sich dazu eine andere Copie nach Teukros aus Zanetti's Besitz bei Raspe 6134 verhält, vermag ich nicht anzugeben. R. Rochette und

617

Clarac mögen Recht haben, wenn sie dieselbe als modern bezeichnen, obwohl Raspe, auf den sie sich berufen, dies nicht angiebt.

An die Miliotti'sche Sammlung schliesst sich würdig die de Thoms'sche an. Hier finden wir als antike Paste eine Copie nach dem auch sonst noch häufig vorkommenden Satyr des Pergamos mit der Inschrift *ΚΑΡΠΟΥ*: pl. V, 9; de Jonge Notice p. 146, n. 17; Raspe 4732; vgl. 4733—43. Gerade darum und wegen des frühern Besitzers muss aber wenigstens die Inschrift in hohem Grade verdächtig erscheinen.

Eine Abundantia aus dem Cabinet des Dr. Thomasius nennt Murr Bibl. glypt. 56 eine moderne Copie mit dem Namen des Karpos, „comme aussi le festin de Bacchus et d'Ariadne" (?). — So bleibt nur noch ein Carneol übrig: 618 Perseus mit dem Medusenhaupt in der Rechten und der Harpe in der Linken, *ΚΑΡΠΟΥ*: Raspe 8866. Aber nachdem alle übrigen Steine dieses angeblichen Künstlers als Fälschungen erkannt sind, werden wir ihn auf dieses nicht genügend bekannte Werk hin nicht in das Verzeichniss der Steinschneider aufnehmen dürfen. — C. I. 7198.

Kastrikios.

Amethyst mit bacchischer Vorstellung eines „Corybanten mit Thyrsus und Vase und einem Böcklein in der Hand", *ΚΑCΤΡΙΚΙΟΥ*: Vermiglioli Iscr. di Perugia p. 476, n. 65 ed. I, p. 500 ed. II. Die Gens Castricia muss den Inschriften zufolge in Perugia ansässig gewesen sein, wesshalb die Inschrift des Amethystes am natürlichsten auf den Besitzer zu beziehen ist.

Kissos.

Glaspaste: angebliche Köpfe des Caius und Lucius, der Söhne des Agrippa: Winckelm. Descr. IV, 213; Raspe n. 11155; Cades V, 319. Die Inschrift *ΚΙCCΟC —CΟΔ* || *ΑΛΑ* steht in ziemlich grossen Buchstaben über und unter den Bildern, was gegen die Beziehung auf einen Künstler spricht. Köhler (S. 83) erklärt sie daher für die Namen zweier Besitzer, eines Freigelassenen Kissos und seiner Gattin Sodala. Sollten nicht die Namen vielmehr auf die dargestellten Personen zu beziehen sein?

Kleon.

Carneol: Apollo mit der Leier, stehend; neben ihm ein Dreifuss auf hoher Basis und der Köcher, die Inschrift *ΚΛЄΩΝΟC* im Abschnitt: Gori Inscr. etr. I, t. 1, 2; Bracci I, t. 47. Bracci war der Ueberzeugung, dass der Stein eine Arbeit des Flavio Sirleti sei, und dafür spricht manches Unantike in der Behandlung des Haares, in der declamatorischen Haltung der Hand u. a.; vgl. Köhler S. 100. — C. I. 7202.

Krateros.

Carneol, ephesische Diana von sehr geringer Arbeit: Winckelm. Descr. II, 304; Tölken Verzeichn. S. 172, n. 802. Die Inschrift *ΚΡΑΤЄ* || *ΡΟΥ* in verhältnissmässig grossen Buchstaben ist auf beide Seiten des Bildes vertheilt. — C. I. 7205.

ΚΡΗCΚΗC.

619 Sogenannte Terpsichore, in derselben Weise gebildet, wie die des Onesas: Cades II, C, 29; R. Rochette Lettre p. 131; Clarac p. 83; C. I. 7206. Diese Darstellung, die falsche Namensform und endlich der Umstand, dass der Stein der

Poniatowski'schen Sammlung angehört, rechtfertigen die Meinung, welche Dubois (bei Clarac) ausspricht, dass wir es hier mit einer Fälschung zu thun haben.

Lakon, s. Daron.

Leukon, s. Deuton.

Lipasios, falsche Lesart für Aspasios; s. Abth. I.

Lysandros.

ΛΥΣΑΝΔΡΟ auf einem Scarabäus des Museums zu Volterra: Welcker, Rh. Mus. N. F. VI, p. 385. Zu dem Genitiv ergänzt Stephani (bei Köhler S. 228) nach Analogie eines äginetischen Skarabäus: *Κρεοντίδα εἰμὶ* (Bull. d. Inst. 1840, p. 140) dasselbe Verbum, gewiss mit Recht, da Skarabäen mit unbezweifelten Künstlerinschriften bis jetzt noch nicht bekannt sind.

Maxalas.

Camee in Sardonyx: Brustbild des Antoninus Pius mit Lorbeerkranz und Aegis; darunter die Inschrift *ΜΑΞΑΛΑC* in vertieft geschnittenen Buchstaben: de Thoms V, 9; de Jonge p. 126, 7; Bracci (I, praef. p. XVII) und Gori (Dact. Smith II, p. 34), welcher den Stein selbst gesehen, bezeichnen die Inschrift als unecht.

MCΙΟΓCΙC

soll auf einem Steine des Worsley'schen Museums eingeschnitten sein, auf dem Herakles, einen Stier auf den Schultern tragend, ähnlich wie auf dem Steine des Anteros dargestellt ist. Letronne (Ann. d. Inst. XVII, 271) verdammt die Inschrift als barbarisch und modern und im C. I. 7213 wird sie in *Μέτωπος* emendirt. Allein der Abdruck bei Cades III, A, 147, wie auch schon die Abbildungen bei Bracci (zu I, p. 107; tav. d'agg. XI, 2) und im Museum Worsleianum (T. 29, 5 der deutschen Ausg.) zeigen, dass sie lateinisch und M . CLOD CIS zu lesen ist.

ΜΗΝΑ ΤΟΥΔΙ ΟΔΩΡΟΥ.

Onyx; Frauenkopf mit Diadem, davor ΗΙ; die übrige Inschrift auf den drei anderen Seiten in Absätzen herumlaufend: de Thoms t. II, n. 3. Dass an einen Künstler nicht zu denken ist, lehrt schon die Vertheilung der Inschrift. Aber die Herkunft aus der de Thoms'schen Sammlung, verbunden mit einigen Auf- 620 fälligkeiten in der Anlage des Kopfes rechtfertigen es, wenn Clarac p. 143 überhaupt an der Echtheit des Steines zweifelt. Der Name verdankt vielleicht theilweise seinen Ursprung dem *ΜΗΝΑC* neben einem bärtigen Kopfe auf einem Sard bei Gruter p. 1043, 10, dessen Beziehung auf einen Künstler jedoch erst nachzuweisen wäre. Den eben dort (n. 8) erwähnten *ΕΥΤΙ(Υ)ΧΙΑΝΟC* wenigstens nimmt Raspe, wie es scheint, nur einmal (Introd. p. XXX) für den Künstler, das andere Mal (n. 10630) dagegen für den Namen der dargestellten Person; vgl. Köhler S. 76; C. I. 7214 und 15.

Milesios.

Fragmentirte Glaspaste: Apollo sitzend auf elegantem Sessel vor einem auf quadrater Basis aufgestellten Dreifuss; im Abschnitt *ΜΙΛΗΣΙΟΣ*: Gori Dact. Smith. II, p. 11; die dort versprochene Publication durch Stosch ist unterblieben. Bracci II, 283 setzt den Namen unter die verdächtigen; und sollte auch gegen seine Echtheit nichts einzuwenden sein, so ist er doch wahrscheinlicher auf den dargestellten Gott, als auf einen Künstler zu beziehen, wie auch Clarac S. 146 bemerkt. — C. I. 7219.

Miron.

Carneol, Kopf einer Muse oder weibliches Portrait mit der Inschrift *ΜΙΡΩΝ*: Winck. Descr. II, 1249, der aus der Buchstabenform auf eine späte Zeit des Verfalls schliesst, während Tölken (Verz. d. berl. Gemmen S. 227, n. 1311) die Inschrift betrüglich hinzugefügt nennt; s. auch Cades II, C, 2. Die Schreibung des Namens mit Iota lässt uns auch in den folgenden Fällen moderne Fälschung erkennen: Glaspaste; Aiax, der sich auf einem Altar den Tod giebt; *ΜΙΡΩΝ*: Raspe 9371 (vgl. Winck. Descr. III, 298). — Carneol, Daphne von Apollo verfolgt, eine Composition, die lebhaft an Bernini's Gruppe erinnert; *ΜΙΡΩΝ*: Raspe 3010; pl. 32; Cades I, E, 70. — Schreitender Löwe; *ΜΙΡΩΝΟC* in der Blacas'schen Sammlung: Cades XV, O, 279; R. Rochette Lettre p. 144; Clarac p. 151. — Endlich ist durch einen Cades'schen Abdruck (II, C, 19) noch die Darstellung der nackten Büste einer Frau bekannt, welche eine bacchische Maske hält; die Inschrift neben ihr lautet nicht, wie R. Rochette Lettre p. 144 be-
621 hauptet: *ΜΥ(ρων)ЄΠΟΙЄΙ*, sondern, wie Stephani (bei Köhler S. 285) richtig bemerkt: *Μ ЄΓΟΙЄΙ* (M über ЄΓΟΙЄΙ). Die Abkürzung des Namens bis auf einen Buchstaben ist durchaus ohne Analogie.

ΜΙΘ.

Carneol des berliner Museums mit der sehr vertieft geschnittenen Darstellung eines Pferdekopfes von ausgezeichneter Schönheit; darunter auf dem Steine *ΘΙΜ*, im Abdrucke *ΜΙΘ*: Winckelm. Descr. VII, 1; Bracci II, t. 85; Cades XV, O, 1; C. I. 7217. Die Echtheit des Steins und der Arbeit wird gegen Köhler's Zweifel (S. 94) von Tölken (Verzeichniss, Vorrede S. XXXV ff.) ausführlich nachgewiesen, zugleich aber bemerkt, dass die Inschrift sichtlich von späterer Hand grob und ungeschickt beigefügt, darum jedoch noch kein moderner Betrug sei. Doch ist dadurch bewiesen, dass sie nicht der Anfang eines Künstlernamens sein kann. — Dieselben Buchstaben neben einem Adlerkopf in der Poniatowski'schen Sammlung (Visconti Op. var. II, p. 383, n. 103; Cades XV, P, 1) sind wahrscheinlich von dem berliner Steine entlehnt. — Endlich citirt Clarac S. 148: „*ΜΙΤΗ*, *ΜΙΘ*, auf einem Carneol. . . . Nach dem Catalog der Bibliothek des Herrn v. Wlassoff, Moskau 1819, befindet sich dieser in seinem Cabinet."

Musikos.

Sardonyx, Harpocrates stehend mit seinen gewöhnlichen Attributen, im Felde *ΜΟΥCΙΚΟV*: de Jonge Notice p. 155, der den Stein als klein und unbedeutend anführt und daher an einen Künstlernamen nicht zu denken scheint. Also wenn wir auch von der Frage nach der Echtheit absehen, welche nach Clarac's richtiger Bemerkung (S. 149) gerade bei den Steinen im Haag immer aufgeworfen werden muss, so scheint doch auch so kein hinlänglicher Grund vorhanden, mit R. Rochette Lettre p. 143 das Steinschneiderverzeichniss durch diesen Namen zu belasten.

Nearkos.

Von zwei Steinen der Pulszky'schen Sammlung giebt ihr Besitzer Nachricht in Gerhard's Arch. Anz. 1854, S. 431 ff. Der eine, ein Carneol mit dem angeblichen Kopfe des Sulla, zeigt die Inschrift *ΝΕΑΡΚΟΥ* vor demselben mit sehr
622 zarten kaum sichtbaren kleinen Buchstaben eingegraben. „Die Inschrift ist

echt, doch bleibt es sonderbar, dass ein Stein, der weder seiner Materie, noch seiner trockenen, charakteristischen, doch harten Arbeit nach zu den schönen gehört, mit dem Namen geziert sein sollte.“ Derselbe Name *ΝΕΑΡΚΟΣ* findet sich sodann auf einem blassen Amethyste unter einem schönen bärtigen griechischen Portrait, welches für Demetrius III. von Syrien erklärt wird. „Dieser Stein ist bei weitem bedeutender als der früher erwähnte, und dürfte zur Bereicherung des Künstlercatalogs dienen.“ Er darf dies nicht, so lange nicht die unrichtige Namensform gerechtfertigt ist, die nur verdächtiger dadurch wird, dass sie noch einmal: *ΝЄΑΡΚΟΥ*, hinter einem Epikurkopf auf einem Carneol (nach einem Cades'schen Abdrucke) vorkommt, welcher auch ausserdem keine Garantie seiner Echtheit darbietet.

Neikephoros.

Onyx, Hermes einen Adler auf der Hand haltend, aus der Sammlung Capello's in die casseler übergegangen: [Prodromus iconicus — de museo Antonii Capello 1702, n. 87]; Montfaucon Ant. expl. I, t. 76; Raspe 2390. Die Inschrift *ΝΙΚΗ—Φ*, welche durch die Figur getheilt ist, also nicht einen Künstler bezeichnen kann, findet hier ihre Erklärung in dem Attribute des Gottes. Aehnlich wird der Name *ΝЄΙΚΗΦΟΡΟϹ*, welcher in grossen derb geschnittenen Buchstaben rings um das ganz kleine Bild einer Nike mit Kranz und Palme herum läuft, nicht einen Steinschneider, sondern den Besitzer bezeichnen, der das Bild mit Bezug auf seinen Namen wählte: Raspe 7704; vergl. Stephani, Angebl. Steinsch. S. 239. Endlich finden wir auf einem Sarder der florentiner Sammlung einen nackten unbärtigen Mann, welcher einen Helm schmiedet, dahinter, wie es scheint in ziemlich grossen Buchstaben: *ΝЄΙΚΗΦΟΡΟΥ*: Gori Mus. flor. II, t. 15; C. I. 7223. In der Dact. Smith. II, p. 27 bemerkt Gori darüber: Quamvis igitur nihil et operis elegantiae, antiquitati et inscriptis litteris adversetur, tamen inter gemmas dubias recensendam existimo; und darauf hin ist Nicephorus auch von Bracci II, 283 in den Anhang verwiesen worden.

Nepos.

Carneol der Schellersheim'schen Sammlung; stehender Jüngling, die Chlamys auf dem Rücken, die Leier spielend; *ΝЄΠΩϹ* in grossen, sehr roh geschnittenen Buchstaben: Dubois bei Clarac p. 152; Cades I, E, 45; C. I. 7225. 623

ΝΕΣΤ.

Chrysolith: Brustbild eines geflügelten Amor, dessen gekreuzte Arme mit einem Bande gefesselt sind; vortreffliche Arbeit: de Jonge Notize p. 143; derselbe Stein wird erwähnt in der Jenaer Lit. Zeit. 1825, N. 193, S. 100; die an moderne Spielerei erinnernde Darstellung in der durch mancherlei moderne Arbeiten berüchtigten haager Sammlung macht eine Untersuchung des Steines dringend nöthig. Aber auch die Echtheit angenommen, bleibt die Beziehung des abgekürzten Namens auf einen Steinschneider fraglich.

ΝΙϹΟΜΑϹ.

Schwarzer Achat, früher im Besitze Odam's, dann Molinari's; Satyr, nachdenklich auf einem Pantherfelle sitzend; vor sich zwischen den Füssen die Doppelflöte: Stosch t. 44; Bracci II, t. 87; Winck. Descr. II, 1517; Cades II, A, 166; C. I. 7228. Der Abdruck lehrt, dass an eine Vermischung von *C* und *K* nicht zu denken und daher die vor dem Kopf stehende Inschrift nicht *ΝΙϹΟΛΑϹ* zu

lesen, sondern als Abkürzung von Nicomachus zu deuten und demnach als lateinisch nicht auf einen Steinschneider zu beziehen ist, wogegen übrigens auch die verhältnissmässig grosse Form der Buchstaben spricht. Vgl. Köhler S. 70. — Ausser Copien dieses Steins wird noch ein Herculeskopf mit derselben Inschrift *NICOMAC* als in der Schellersheim'schen Sammlung befindlich angeführt: Dubois bei Clarac p. 156; Cades III, A, 17, wahrscheinlich eine moderne Arbeit. — Ein Sokrateskopf, davor die Inschrift *NIKOM.* (so!) findet sich nach Cades II, A, 313 in Paris.

Nilos.

Stoschischer Schwefel; ein oberwärts beschädigter Kopf, der in seinen erhaltenen Theilen dem Hadrian ziemlich ähnlich ist: Raspe 11626; Winck. Descr. IV, 310. Die im untern Abschnitte befindliche Inschrift *NIΛOC* ist in ziemlich augenfälligen nicht sehr feinen Buchstaben eingeschnitten. Ausserdem würde die Nachweisung dieser Form des Namens als antik nicht überflüssig sein. — C. I. 7229.

Nympheros.

624 Sarder; stehender Krieger in Brustharnisch und Tunica, in der Rechten einen grossen Lorbeerzweig haltend, in der Linken den auf dem Schilde ruhenden Helm, zu beiden Seiten der Figur *NYMΦC—PΩC*: Agostini Gemme, 2 ed. II, t. 98; Maffei Gemme III, t. 40; Montfaucon Ant. expl. III, 2, t. 153; Gori Mus. Flor. II, t. 17, 3; Inscr. etr. I, t. 9, 3; C. I. 7230. Die Form des Namens als echt wird vertheidigt von Letronne (Ann. d. Inst. XVII, p. 261), und für die Echtheit spricht auch die frühe Publication bei Agostini und Maffei. Dagegen werden wir schon wegen der Vertheilung der Inschrift mit Köhler S. 81 den Namen nicht auf einen Steinschneider, sondern auf den Besitzer oder die dargestellte Person zu beziehen haben.

OPOY.

Camee mit der Darstellung einer Silensmaske: Gori, Zanetti t. 43; Mus. Worsl. t. 30, 12. Ueber den Namen bemerkt Gori in der Hist. glyptogr. (Dact. Smith. II, p. 26), dass wegen der Schreibung *OPOY* statt *ΩPOY* die Gemme „inter dubias et incertas, vel fictitio nomine potius scriptas" zu setzen sei. — Clarac p. 131 citirt ausserdem nach Millin [Voy. en Piemont I, 321] einen Kopf des Tiberius mit dem Namen des Horus, ohne über die Schreibung etwas zu bemerken.

Palonianus.

P. ΓAΛΩNIANOY auf einem Carneol, nach den Scheden des Manutius bei Doni cl. II, n. 171; C. I. 7234: „videtur artificis nomen esse". Aber leider enthält der Stein nicht einmal ein Bild, welches dem angeblichen Künstler zugeschrieben werden könnte, sondern nur den Namen.

Panaeos.

Sardonyx: ein ithyphallischer Satyr, der eine fast ganz nackte Frau (Nymphe) angreift, indem er das vom Schenkel herabfallende Gewand wegziehen will; im Abschnitt *AΦPOΔITH*, zur Seite *ΓANAIOY*: Caylus Rec. d'ant. VI, t. 41, 3; Dumersan Hist. du cab. des méd. p. 79, n. 156; C. I. 7236. Eine sichere Deutung der Inschrift zu geben, ist bis jetzt nicht gelungen. Denn wenn wir sie auch mit R. Rochette (Lettre p. 147) auf den Gegenstand der Darstellung beziehen oder mit Stephani (bei Köhler S. 250) als Weihinschrift fassen wollten, so bleibt doch immer noch zu erklären, wie *AΦPOΔITH* im Nominativ mit

dem Bilde zu verbinden sei. Die Darstellung ohne Inschrift findet sich übrigens 625
wiederholt in den Pierres gr. d'Orléans I, t. 74.

ΓΕΛΑΓΙ.

Lapis Lazuli; Diana in schnellem Laufe greift nach dem Köcher, einen Pfeil zu nehmen: Winckelm. Descr. II, 286. Die Inschrift *ΓΕΛΑΓΙ* auf dieser sehr mittelmässigen Arbeit ist in grossen Buchstaben rechtläufig auf den Stein gegraben und wird von Tölken (Verz. S. 174, n. 814) Pelagia als Beiname der Diana erklärt. — C. I. 7237.

Petros.

ΓΕΤΡΟΣ neben einem Kopfe des Caracalla: Millin. introd. p. 78; C. I. 7239. Offenbar hat man den Kopf mit kurz geschnittenem Lockenhaar für den Apostel Petrus gehalten und deshalb seinen Namen auf den Stein geschnitten, als man ihn für christliche Zwecke verwendete. Dies bestätigt auch Dumersan, Hist. du cab. des méd. p. 92, n. 476.

Philippos.

Sardonyx: bekränzter Herakleskopf mit der Inschrift *ΦΙΛΙΓΓΟΥ*: Gori Inscr. etr. I, t. 5, 4; Mus. flor. II, 12, 1; C. I. 7274. Wegen der Grösse der Buchstaben hielt schon Gori den Namen nicht für den eines Künstlers, worin ihm Bracci (II, p. 283) folgte.

ΦΙΛ—ΚΛΛΟΥ.

Carneol, Kopf eines lorbeerbekränzten Jünglings, die Inschrift auf zwei Seiten vertheilt *ΥΟΛΛΧ — ΛΙΦ*; in der mediceischen Sammlung: Gori Inscr. etr. I, t. 5, 3. Damit ist zu vergleichen ein Sarder derselben Sammlung ib. t. 9, 5. er zeigt offenbar denselben Kopf und auf zwei Seiten vertheilt die Inschrift: *VΟΛΛ—Χ*''' *VΙΦ*. Wenn es nun nahe liegt, den zweiten durch seine Buchstabenformen verdächtigen Stein für eine Copie des ersten zu halten, so werden wir auch auf diesem den Namen nicht auf einen Künstler beziehen dürfen (woran schon Bracci II, 283 zweifelt), indem dagegen sowohl die Grösse der Buchstaben als die Theilung der Inschrift spricht. — C. I. 7275.

Phrygillos.

Sein Name findet sich auf einem Carneol, früher in der Vettori'schen, später in der Blacas'schen Sammlung: Amor in der Stellung eines mit Astragalen spielenden Knaben; ihm zur Seite im Felde eine geöffnete Muschel; unter der Figur *ΦΡΥΓΙΛΛΟ*ξ: Winck. Descr. II, 731; Raspe 6601, pl. 42; Cades II, B, 15; 626
R. Rochette Lettre, Titelvignette und S. 79; C. I. 7276. Den Werth des Steins überschätzt Winckelmann, wenn er ihn für einen der vorzüglichsten aus dem ganzen Alterthume erhaltenen erklärt und zugleich wegen der den Skarabäen eigenthümlichen Einfassung und der guten Buchstabenformen ihm ein hohes Alter vindiciren will (vgl. auch s. Werke V, S. 256). In das entgegengesetzte Extrem verfällt Köhler (S. 172): „Die Einfassung des Feldes soll uns in die frühen Zeiten der griechischen Kunst zurückführen; die Zeichnung und Ausführung des Eros aber ist so fliessend, weich und kraftlos, wie sie nur ein neuer Künstler liefern konnte. . . .“ Den richtigen Mittelweg hat Stephani (bei Köhler S. 334) eingeschlagen. Er erklärt den Stein nebst seiner Inschrift für sicher antik, aber für eine Arbeit aus römischer Zeit, in der die Wiederaufnahme der alterthümlichen Einfassung nichts Seltenes sei und auch die Form der Buch-

staben, namentlich des ≮ statt *C*, keinen Anstoss erregen könne. Eine sichere Entscheidung für die Echtheit biete aber der Name selbst dar, von dessen ehemaligem Vorhandensein man am Anfange des vorigen Jahrhunderts so wenig wissen konnte, dass ihn noch Bracci II, p. 284 für eine Erfindung der Fälscher halten konnte, der selbst noch in Pape's Verzeichniss fehle und erst in neuester Zeit (von R. Rochette) anderweitig nachgewiesen sei. Aber ist sonach die Echtheit gesichert, so ist dadurch doch die Beziehung des Namens auf einen Steinschneider noch keineswegs nöthig. Vielmehr bemerkt mit Recht Stephani, dass „die Buchstaben offenbar in der Absicht, den Abschnitt möglichst zu füllen, in auffallender Weise gesperrt und eben dadurch so in die Augen fallend sind, dass, da die Inschrift nicht rechtläufig ist, der Annahme eines Siegelsteins mit dem Namen des Besitzers gar nichts im Wege steht". — Ueber R. Rochette's Ansichten hinsichtlich der Identität der Münzstempel- und Steinschneider, welche durch diesen Stein und eine Münze bewiesen werden soll, vgl. oben S. 287.

P l u t a r c h o s.

Geschnittener Stein mit der Büste der Cleopatra (?) und der Inschrift *ΓΛΟΥ-* 627 *ΤΛΡΧΟΥ*: Murr Bibl. glypt. p. 95; C. I. 7241; aller Wahrscheinlichkeit nach eine auf falscher Lesung des Namens Protarchos beruhende Fälschung.

ΠΩΗΜΟΥ.

R. Rochette Lettre p. 148 zweifelt nicht an der Echtheit eines Steines mit dieser Inschrift und der Darstellung eines leierspielenden Achilles im Besitz des Chev. de Montlezun in Paris; Letronne (Ann. d. I. XVII, p. 266) erklärt Bild und Schrift nach Prüfung des Steines für modern und versichert, dass auf dem Steine sich der unmögliche Name *ΓΩΜΗΟΥ* finde. Ganz offenbar ist, was Letronne andeutet, dass wir es hier mit einer Copie des bekannten Steines mit dem Namen des Pamphilos zu thun haben, der, ebenso falsch wie bei Caylus (*ΑΛΜΗΛΟΥ*) gelesen, zu dem neuen Monstrum eines Namens den Anlass gegeben hat.

P o l y k r a t e s.

ΓΟΛΥΚΡΑΤΗΣ ΕΓΟΙΕΙ; Mariette (Traité I, p. 421) beschreibt einen schönen Granat mit dieser Inschrift, der in der Arena von Nimes gefunden sein soll, im Mercur de France [Août 1743] abgebildet und kurz besprochen wurde und sich zu seiner Zeit im Besitze des Marquis de Gouvernet befand: „Psyche, der Amor ihre Neugierde vorwirft. Auf einem Cippus sitzend, scheint sie sich erheben zu wollen, um Gnade von ihrem Geliebten zu erflehen, den sie angstvoll entfliehen sieht. Mit einer Hand hält sie die Lampe und den Zipfel eines Gewandes, welches ihr den ganzen Theil des untern Körpers bedeckt.... Obwohl die Buchstaben nicht mit äusserster Regelmässigkeit gebildet sind, so lassen sie sich doch bei etwas sorgfältigerem Studium alle erkennen ... und wenn ich darüber mein Urtheil sagen kann, so scheinen mir Inschrift und Figuren unbezweifelt antik (me paroissent incontestablement antiques)." Besonders fein soll die Arbeit nicht sein. In jenem Urtheil scheint aber angedeutet, das ein Streit über die Echtheit wenigstens möglich war, und in der That setzt Bracci II, p. 285 den Stein unter die verdächtigen. Wenn nun aber die neuesten Untersuchungen über die Kunstdarstellungen des Amor und der Psyche (Jahn arch. Beiträge p. 196; Ber. der sächs. Gesellsch. 1851, S. 157; Conze de Psyches imaginibus quibusdam Berol. 1855, p. 15—17) noch keine einzige nachzuweisen vermocht

haben, welche eine directe Beziehung auf die Ausbildung des Mythus durch Apuleius hat, so werden wir auch diesen Stein unbedenklich für ein modernes Werk halten dürfen. — C. I. 7244. 628

Polytimus.

Herakles mit der Keule und den Aepfeln der Hesperiden; rings herum die Inschrift *Γ□ΛΥΤΕΙΜ□Υ*: Gori Symb. litt. Dec. II, Vol. VIII, p. 119; Villoison Mém. de l'Inst. II, p. 144; C. I. 7245. Stephani (Angebl. Steinschn. S. 236) bemerkt dazu: „Da der Name so selten ist, so entsteht, wenn gleich der Name ganz ungenügend bekannt ist, doch der noch näher zu begründende Verdacht, dass er von der im Jahre 1747 gefundenen, jetzt in der Sammlung auf dem Capitol befindlichen Statue (Mus. Cap. III, 60) entlehnt sei, deren Inschrift: POLYTIMVS . LIB einige auf den Künstler bezogen haben." Stephani hat wahrscheinlich die Abbildung bei Gori nicht gesehen, sonst würde er schwerlich die Echtheit der Inschrift bezweifelt, dafür aber ihre Beziehung auf einen Künstler bestimmt abgewiesen haben, indem sie um das unbedeutende Bild herum vertheilt ist.

Pothos.

ΓΟΘΟΥ auf einem geschnittenen Steine mit drei Masken, nach Mittheilungen Millingen's: Clarac p. 180; C. I. 7241. Aber warum Künstlername?

Priscus.

ΓΡΙΣΚΟΣ auf einem Onyx mit dem Kopfe der Matidia, im Besitz Lord Clanbrasil's: Raspe 11611. Der Stein befand sich früher in der Sammlung Medina in Livorno, in deren Catalog der Name fälschlich ITRIEKOE wiedergegeben ist. Nach der Bemerkung Bracci's (II, p. 285) stammen die Künstlernamen in dieser Sammlung von moderner Hand her, was Köhler (S. 71) übersehen zu haben scheint, als er den Namen für den des Besitzers erklärte.

Pylades.

Rother Jaspis; der Berg Argäus, darauf ein Adler mit einem Kranze im Schnabel, ihm zur Seite ein Halbmond und ein Stern; der Name *ΓΥΛΑΔΟΥ* im untern Abschnitt: Venuti Collect. antiq. rom. tab. 74 (apud Franc. Palazzi); de Thoms V, 5 (XIII, 5); de Jonge Notice p. 167; Cades I, A, 98. Die ganze Darstellung kann auf Kunstwerth kaum Anspruch machen, und an einen Künstlernamen ist also nicht zu denken, wesshalb auch Bracci (II, p. 285) und Gori (Dact. Smith. II, p. 35) gegen seine Aufnahme unter dieselben stimmen, Visconti (Op. var. II, 162) und Köhler (S. 71) ihn auf den Besitzer beziehen. — C. I. 7248. 629

Pyrgoteles.

Je grösser der Ruhm des Pyrgoteles selbst nach den wenigen schriftlichen Erwähnungen im Alterthume gewesen zu sein scheint, um so verdächtiger sind alle die Arbeiten, welche in der neuern Zeit mit seinem Namen bekannt geworden sind. Es ist überflüssig, sie alle anzuführen, indem durch die meisten niemand getäuscht werden kann. Nur von denen mag hier die Rede sein, die zeitweilig den Ruf der Authenticität genossen haben. Zuerst ist kein Grund vorhanden, die Inschrift *ΠΙ* auf einem Camee des Museums von Neapel, darstellend Minerva und Neptun (Raspe 1768, t. XXVI; Gerh. Neap. ant. Bildw. S. 395, N. 5) auf Pyrgoteles zu beziehen; vgl. ausserdem Köhler S. 102. — Der römische Kopf mit der Inschrift *ΓΥΡΓΟΤΕΛΗΣ ЄΓΟΙЄΙ* am Abschnitte

des Halses und *ΦΩΚΙΩΝΟC* hinter dem Halse, den unter andern Stosch t. 66 und Bracci II, t. 99 als ein Werk des Pyrgoteles betrachteten, wird von Vasari [Vite IV, p. 260 ed. Firenze 1772] als ein Werk des Alessandro Cesari bezeichnet; vgl. Köhler S. 101. — Nicht weniger modern ist ein anderer Camee: ein angeblicher Alexanderkopf, mit der Löwenhaut bedeckt und daneben die Inschrift *ΓΥΡΓΟ-ΤΕΛΗΣ*; einst im Besitz eines Kurfürsten von Mainz: Stosch t. 65; Bracci II, t. 98, an dessen Alterthum schon Winckelmann zweifelte (Werke VI, I, 107). — Ferner erwähnt Visconti (Op. var. II, 119) einen 1788 in der Nähe von Rom gefundenen Carneol, darstellend Herakles die Hydra tödtend und Jolaos, mit dem Namen des Pyrgoteles, später im Besitz der Familie Trivulzi in Mailand. Er hält ihn für antik, aber da die Arbeit mittelmässig sei, nur für eine antike Copie: eine Ansicht, die mindestens mit Misstrauen aufgenommen werden muss: Köhler S. 103. — Mehr Gewicht hat man in neuerer Zeit einem Kopfe des Alexander mit dem Namen *ΓΥΡΓΟΤΕΛΕΣ* in der Sammlung des Herzogs von Blacas beilegen wollen: Clarac p. 186; R. Rochette p. 151; [Trésor de glyptique: Iconogr. pl. XIII, D; p. 21]. „Allein," bemerkt Stephani (bei Köhler S. 290), „wenn auch der Stein antik sein sollte, was nach dem Abdrucke eben nicht 630 wahrscheinlich ist, so zeigt doch die roh und liederlich hinzugefügte Inschrift, und namentlich das ⅄ (sic!), dass an den berühmten Meister nicht zu denken ist." — An einem fragmentirten Amethyst, einen Medusenkopf darstellend, in derselben Sammlung, ist nicht einmal die Lesung des Namens sicher: Clarac und R. Rochette a. a. O.

Quintil.

Aquamarin der Ludovisi'schen Sammlung, Neptun auf einem von zwei Seerossen gezogenen Wagen; darunter auf einem architektonisch gegliederten Streifen die Inschrift *KV.INTIΛ* in sehr grossen Buchstaben, die an einen Künstlernamen zu denken verbieten: Stosch t. 57, Bracci II, t. 100; Winckelm. Descr. II, 450; Cades I, C, 17; Köhler S. 70 und 270. — Auf einem zweiten Stein, einem Sardonyx, ist Mercur gebildet, wie er ganz in der Weise des Neptun seinen Fuss auf einen Schiffsschnabel gestellt hat und auf das Aplustre in seiner Rechten blickt; hinter ihm *KVINTIΛ* (nicht *KVINTIΛ*): [Spilsbury Gems t. 27]; Müller und Oesterley II, t. 29; n. 317; Cades I, L, 67. Der Stein befand sich früher im Besitz Greville's (Raspe 2331; pl. 30), dann des Fürsten Poniatowski (Visconti Op. var. II, p. 184). Ob mit diesem der Thorwaldsen'sche (Müller Mus. Thorw. 3, p. 43) identisch ist, vermag ich nicht anzugeben. — Nach Köhler S. 71 soll die Inschrift von dem Neptun entlehnt sein. Aber auch Visconti, obwohl er kein Bedenken gegen die Echtheit äussert, bezieht den Namen wenigstens nicht auf einen Steinschneider; und in der That hat die Arbeit nur geringen Werth. — C. I. 7209.

Quintus.

Auf einem Sardonyxfragment, früher in Vettori's Besitz, jetzt im florentiner Museum, sind nur noch die Beine einer durch die Luft schreitenden Figur, also nicht, wie man gemeint, eines Achilles, sondern etwa eines Mars gradivus erhalten; davor liest man die Inschrift: *κοΙΝΤΟC*
ΛΛЄΞΛ
ЄΓΟΙЄΙ

gerade über welcher der Stein gebrochen ist: Gori Mus. flor. II, t. 97; Vettori Diss. glyptogr.; Bracci I, t. 8; Winck. Descr. II, 959; Raspe 7406, pl. 44; Cades I, J, 16; C. I. 7203. Köhler (S. 176) und Stephani (Angebl. Steinschn. S. 226) sprechen ausführlich über die Arbeit sowohl als die Inschrift. Aber wenn ich 631 auch gegen ihre Beweisführungen die mannigfachsten Einwendungen erheben könnte, so verzichte ich darauf, da ich aus einem andern Grunde zu demselben Ergebniss gelange, die Inschrift für untergeschoben zu erklären. Dieser Grund liegt in ihrer Fassung. Dass *ΑΛΕΞΑ* nicht Nominativ sein könne, bemerkte schon Letronne Ann. dell' Inst. XVII, p. 267. Aber selbst wenn es Nominativ wäre, liesse sich ein römisches Pränomen nicht ohne ein Nomen mit dem griechischen Cognomen verbinden. Eben so wenig aber kann der Sohn eines Alexas einfach Quintus genannt werden. Es ist dies durchaus gegen die strengen und consequenten Gesetze der römischen Namengebung, die, tausendfach bewährt, nicht durch ein oder zwei vereinzelte Gemmeninschriften umgestossen werden können, bei denen die Möglichkeit des Betruges von vorn herein zugegeben werden muss. Denn was für Quintus, das gilt natürlich auch für den andern angeblichen Sohn des Alexas, Aulos. Sein Name *ΑΥΛΟϹ ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ* findet sich auf einer Glaspaste mit der Darstellung des Neptun und der Amymone, früher in der Barberini'schen Sammlung, jetzt im britischen Museum: Visconti PCl. III, zu t. 41; Op. var. II, p. 120; C. I. 7167; Pulszky in Gerh. Arch. Anz. 1856, S. 272. Wenn daher auch Pulszky die Paste für „unzweifelhaft antik" hält, und wenn ausserdem auf derselben Ɛ und nicht *E* (worin Köhler S. 171 einen Grund zur Verdächtigung sah) sich finden sollte, so kann ich doch dadurch dem obigen Bedenken gegenüber die Echtheit nicht als erwiesen betrachten.

Rhegio, falsche Lesart für Gnaeos, Abth. II.

Rufus.

Carneol; Kopf des Ptolemaeos VIII., darüber ein Adler; Raspe n. 9823. Die Inschrift *ΡΟΥΦΟΥ* ist nach Köhler S. 73 in grossen Buchstaben geschnitten und auf beide Seiten vertheilt, kann also nicht auf einen Künstler bezogen werden. Zwar hat man dies durch einen andern Stein beweisen zu können geglaubt: einen Camee, auf dem Eos schwebend mit den Rossen des Sonnengottes dargestellt und mit vertieften Buchstaben die Inschrift *ΡΟΥΦΟϹ ƐΠΟƐΙ* eingeschnitten ist: Pierres gr. d'Orléans I, t. 45. Allein Köhler S. 171 macht darauf aufmerksam, dass die Arbeit schon wegen des Steins, auf den sie geschnitten, 632 eines abendländischen Onyx, nicht für antik gehalten werden könne; und diese Ansicht findet in dem Styl der übrigens vorzüglich ausgeführten Darstellung ihre weitere Bestätigung. Es genügt hier, auf das Unantike in dem Ausdrucke des Kopfes, in der Anlage der Flügel, der Zügel, der Flamme an der Fackel hinzuweisen, um mit Köhler eine Arbeit des sechszehnten Jahrhunderts zu erkennen. — C. I. 7250.

Seleukos.

Auf einem Carneol der früheren Picard'schen Sammlung ist ein mit Epheu leicht bekränzter Silenskopf gebildet; darunter liest man *ϹƐΛƐΥΚ*: Stosch t. 60; Gori Mus. flor. II, t. 9, 2; Bracci II, t. 104; Raspe 3798; C. I. 7252. Der Stein soll sich jetzt im Haag befinden: de Jonge Notice p. 162, n. 19. Stephani (Angebl.

Steinschneider S. 224) bemerkt darüber: „Das sauber und in seinen Details regelrecht durchgeführte Bildchen ist wenigstens nicht geeignet, einen Zweifel an seinem Alterthum ohne Weiteres zu beseitigen. Die Buchstaben sind nicht übertrieben klein, allein ihre hart geschnittenen Linien im Verhältniss zu ihrer Grösse übermässig dünn und schmal; wohl ein modernes Fabrikat. Dass dasselbe, was von dem Carneol gilt, auch von der Stoschischen Paste gilt (Tölken Verz. S. 395, n. 319; Winck. Descr. II, 1359), gegen deren Alterthum Tölken kein Bedenken hat, versteht sich von selbst." Doch bemerkt Tölken (Sendschreiben S. 73), dass „sowohl Kopf als Schrift bedeutend verschieden seien, so dass die berliner Paste das Urbild sein könnte, da deren Ausdruck freier und schalkhafter ist." Wie dem aber auch sein möge, so hindert hier schon die Abkürzung des Namens, an einen Steinschneider zu denken, um so mehr als die Arbeit keineswegs ein besonderes Verdienst in Anspruch nehmen kann; vgl. Köhler S. 74.

Dasselbe gilt von allen anderen Steinen mit der gleichen Aufschrift. Eine Priapherme auf einem Smaragd der de Thoms'schen Sammlung (t. IV, 7; Raspe 5205) ist ausserdem schon durch ihren Besitzer verdächtig. — Eine Glaspaste, darauf Eros mit einem Schweine spielend mit der Inschrift *CЄΛЄYK* im Abschnitt (Raspe 6771, pl. 42), nennt Stephani (a. a. O.) „eine elegante und regelrecht durchgeführte moderne Copie eines sehr häufig wiederholten Originals". 633 Bei Cades II, P, 325 ist der Abdruck unter die modernen Arbeiten gesetzt. — Ein Herakleskopf mit der Inschrift *CЄΛЄYK* vor dem Gesicht, auf einem Carneol des Herzogs von Blacas (Dubois bei Clarac p. 197; Cades III, A, 39), soll ebenfalls nach Stephani „seinen modernen Ursprung durch die auffallende Unsicherheit im Schnitt neben dem deutlich hervortretenden Streben nach äusserer Eleganz in der Behandlung fast aller Details bekunden". Ausserdem ist das Charakteristische des Heraklestypus keineswegs richtig aufgefasst. Die Inschriften dieser drei Arbeiten sind also mit Stephani namentlich wegen der gleichen Abkürzung als von dem ersten Steine entlehnt zu betrachten.

Ganz unsicher ist, ob die Buchstaben *ΣЄ* neben einem römischen Kopfe (Raspe 12211), sofern sie echt sind, auch nur als der Anfang des Namens Seleukos zu gelten haben.

S e m o n.

Scarabäus in Gerhard's Besitz, merkwürdig auch durch seinen Fundort in der Nähe von Troia: Wasserträgerin knieend vor einem durch einen Löwenkopf bezeichneten Brunnen; im Felde der Name in alten griechischen Buchstaben, *ΣHMONOΣ*, und zwar auf dem Steine rechtläufig. „Vortrefflicher archaischer Styl von meisterhafter Ausführung, in schwarzem etwas verbranntem Achat": Impronte dell' Inst. V, n. 52; Bull. 1839, p. 104; vgl. Ann. VIII, 198; IX, 144, n. 1; Cades II, K, 58; Abeken Mittelitalien S. 404; C. I. 7255. Die Beziehung des Namens auf einen Künstler leugnet Stephani (bei Köhler S. 228), weil wir noch keine irgendwie sichere Künstlerinschrift dieser Form (d. h. von diesem Alter) besitzen, während die mehrfach nachgewiesene Verbindung des Genitivs mit *εἰμὶ* uns gestattet, den Namen auch hier auf den Besitzer zu beziehen. Dazu kommt, dass der letzte Buchstabe von dem Rest der Inschrift durch den Fuss der Figur getrennt steht.

Sextianus.

Carneol: Kopf des Apollo mit Strahlenkrone, darüber ein Halbmond, darunter ein Stern; die Inschrift *CEΣ—TIANOC* in grossen Buchstaben auf beiden Seiten des Kopfes vertheilt: Winck. Descr. II, 1180; Panofka, Gemmen mit Inschr. I, n. 37; C. I. 7253.

Silvanus.

CIΛBANOC, Herakles, einst im Besitz Sellari's zu Cortona: [Amaduzzi, Sagg. di Cort. IX, p. 256]; schon bei Bracci II, p. 285 unter den verdächtigen angeführt. — C. I. 7256. 634

Skymnos.

Carneol: Satyr mit Thyrsus und Cantharus vorwärts schreitend, neben ihm ein Panther laufend, hinter ihm *ΣKYMNOY*; Cades II, A, 147; C. I. 7259. Wenn R. Rochette Lettre p. 144 diesen Skymnos mit dem von Plinius 34, 85 angeführten Bildhauer „und Caelator" identificiren möchte, so genügt es zu bemerken, dass der Bildhauer nur irrthümlich für einen Caelator gehalten worden ist. Ausserdem aber glaube ich mich nicht zu täuschen, wenn ich sowohl die Inschrift wegen der Ungleichheit und Unfreiheit des Schnittes, als auch die ganze Figur wegen ähnlichen Mangels an Freiheit und innerem Leben für eine moderne Arbeit halte.

Slekas, falsche Lesart für Cascae.

Sodala, s. Kissos.

Sokrates.

Camee in Sardonyx von drei Lagen in der Roger'schen Sammlung: stehender Komiker, die rechte Hand am Haupte, in der Linken ein Pedum haltend; der Name *CΩKPATHC* in Relief. — Sehr schöner Camee in orientalischem Sardonyx von drei Lagen in derselben Sammlung: Komiker, von vorn gesehen, auf ein Pedum gestützt; der Name in Relief. — Rother verbrannter Jaspis von Dubois bei einem höhern Officier Namens Borre in Morea gesehen: Fortuna Panthea behelmt, die Inschrift *CωKPATHC*: Dubois bei Clarac p. 201 und Rev. arch. II, 2, p. 484. Weiter ist über diese Steine nichts bekannt; sehr verdächtig aber ist das Vorkommen der beiden noch dazu unter einander sehr verwandten Cameen mit demselben Namen und in derselben Sammlung. — C. I. 7262.

Spitynchas, falsche Lesart für Epitynchanos, s. Abth. I.

Tauris(kos).

Sardonyx; Gipfel eines Felsenberges, auf dem der Sonnengott nackt mit der Peitsche im Arme steht; daneben im Felde eine Gemse; gegenüber die, wie es scheint, auf dem Steine rechtläufige Inschrift *TAVPIC*: Gori Mus. flor. II, t. 14, 1; C. I. 7265. Gori bezieht die Inschrift auf den Berg, die Alpen der *Ταυρίσκοι* (Strab. IV, p. 206), worin ich ihm nicht beizustimmen wage. Der Deutung auf einen Künstler dagegen, welche auch Bracci (II, p. 285) noch abweist, widerspricht schon die Geringfügigkeit der Arbeit. 635

Tryphon.

Ein berühmtes Werk der Steinschneidekunst ist der Sardonyxcamee des Tryphon mit der Hochzeit des Eros und der Psyche: Eros, eine Taube an die Brust drückend und mit verschleiertem Antlitz wie Psyche, schreitet neben dieser, geführt an der heiligen Binde von einem geflügelten Hymenäos mit der Fackel.

Ein Eros hebt die Decke von dem Sessel, welcher dem Paare zum Sitz dienen soll, während ein anderer, nach den gebogenen Flügelspitzen etwa Anteros zu benennen, von hinten über ihren Häuptern die sogenannte mystische Schwinge erhebt. Die Darstellung wurde zuerst nach einer Zeichnung des Pirro Ligorio bekannt gemacht, welche Spon aus den Papieren des Rascas de Bagarris erhielt; dass der Stein selbst sich in Ligorio's Besitz befunden habe, wie Köhler behauptet, geht aus Spon's Angaben nicht hervor. Später kam derselbe in die Arundel'sche und von da in die Marlborough'sche Sammlung (aus welcher er jetzt verschwunden ist, vergl. Gerhard's Arch. Anzeiger 1854, p. 433): Spon Recherches cur. p. 87, pl. 3; Miscell. p. 7, t. 3; Stosch t. 70; Bracci II, t. 114; Raspe 7199, pl. 42; Cades II, B, 236; C. I. 7267. Ein Steinschneider Tryphon ist durch ein Epigramm des Adaeos in der Anthologie (Anall. II, p. 242, n. 6) bekannt, wo als sein Werk ein Beryll mit der Darstellung dar Galene gepriesen wird. Indem man nun den Dichter der Anthologie mit dem von Polemon gekannten Adaeos identificirte und demnach für einen Zeitgenossen des Polemon und des Königs Antigonos hielt, glaubte man auch den Künstler des Arundel'schen Steines in dieselbe Zeit setzen zu dürfen, wogegen jedoch schon die runde Form des Є sprechen würde, deren Gebrauch für die damalige Zeit wenigstens noch nicht sicher nachgewiesen ist. Aber schon Reiske hat darauf aufmerksam gemacht, dass jenes Epigramm durchaus das Gepräge einer spätern Zeit trage. Damit wäre allerdings die Möglichkeit wieder gewonnen, den Künstler des Epigramms und des noch erhaltenen Steines für eine Person zu halten. Aber hiervon ganz abgesehen, darf auch eine andere Möglichkeit nicht geleugnet werden, dass nämlich der Name auf dem Camee in neuerer Zeit von dem Epigramme 636 entlehnt sein könne. Köhler, der (S. 201) diesen Verdacht zuerst äussert und den Stein unter die setzt, „deren Alterthum sowohl wegen der Kunst, als wegen der Aufschrift ungewiss ist", spricht sich zwar vorsichtiger als gewöhnlich aus, weil ihm nur mangelhafte Abdrücke zu Gebote standen. Dagegen verdammt Stephani wenigstens die Inschrift ganz entschieden (bei Köhler S. 358; angebl. Steinschneider S. 188; 191; 197 und 247). Der Schnitt zeige zwar einen von den Fälschungen des achtzehnten Jahrhunderts wesentlich verschiedenen Charakter: der Name sei in der gewöhnlichen Weise seiner (des Ligorio) Zeit in ebenso grossen als derben Buchstaben abgefasst, deren Schnitt wesentlich denselben Charakter zeige, den der Name des Lorenzo de' Medici auf den ihm einst angehörenden Gemmen zu zeigen pflege. Wenn ich nun auf einige andere Gründe Stephani's: die vertieften Buchstaben, die Stellung der Inschrift über dem Dargestellten, statt im Abschnitt, keinen Werth legen kann, so muss ich doch zugeben, dass, „was aus den Händen des Ligorio kommt, heut zu Tage Niemand ohne die gewichtigsten Gründe für echt gelten lässt", zumal in dem Epigramme der Anthologie die mögliche Quelle der Fälschung klar vorliegt. Sind aber dadurch gewichtige Zweifel einmal angeregt, so möchte ich dieselben eben so sehr gegen die ganze Arbeit, als gegen die blosse Inschrift richten. Denn die so höchst liebliche und anmuthige Darstellung zeigt doch des sachlich Auffälligen mancherlei. Die Braut erscheint allerdings in antiken Hochzeitsvorstellungen mit dem Schleier, aber wo mit bedecktem Gesicht? Und nun gar der Bräutigam? Die Taube ferner, welche Eros an seine Brust drückt, ist

in ähnlicher Verbindung noch nicht nachgewiesen. Wo finden wir ferner das Brautpaar durch die heilige Binde zusammengekettet und an dieser Binde geführt; wo ferner die mythische Schwinge in Hochzeitsbildern? Diese Schwinge aber ganz ohne Andeutung des Phallus? Auch in künstlerischer Beziehung kann die zwischen zwei parallelen Linien sich bewegende Composition auf einem ovalen Raume Bedenken erwecken. Auf fast alle diese Schwierigkeiten ist bereits von Jahn (arch. Beiträge S. 173) hingedeutet worden; und es ist deshalb vielleicht weniger kühn und gewagt, als es zuerst scheinen mag, wenn ich zugleich im Hinblick auf die oben angeregten Zweifel über die Inschrift das Ganze 637 für eine Arbeit des sechszehnten Jahrhunderts zu halten geneigt bin. Gerade damals hat der Mythus des Amor und der Psyche die bedeutendsten Künstler, wie Raphael und Giulio Romano, vielfältig beschäftigt; und wenn der Annahme nichts entgegensteht, dass von einem solchen unter Benutzung antiker Motive die Composition des Camee entworfen sei, so dürfte dadurch ihr sonstiges künstlerisches Verdienst nach Gebühr gewürdigt erscheinen.

Eine Wiederholung in vertieftem Schnitt, in der Sammlung zu Neapel (mit der Inschrift . . . *ΦΩΝΟC*?) ist nach Visconti eine Copie des Arundel'sche Steines: Op. var. II, p. 192; Clarac p. 220.

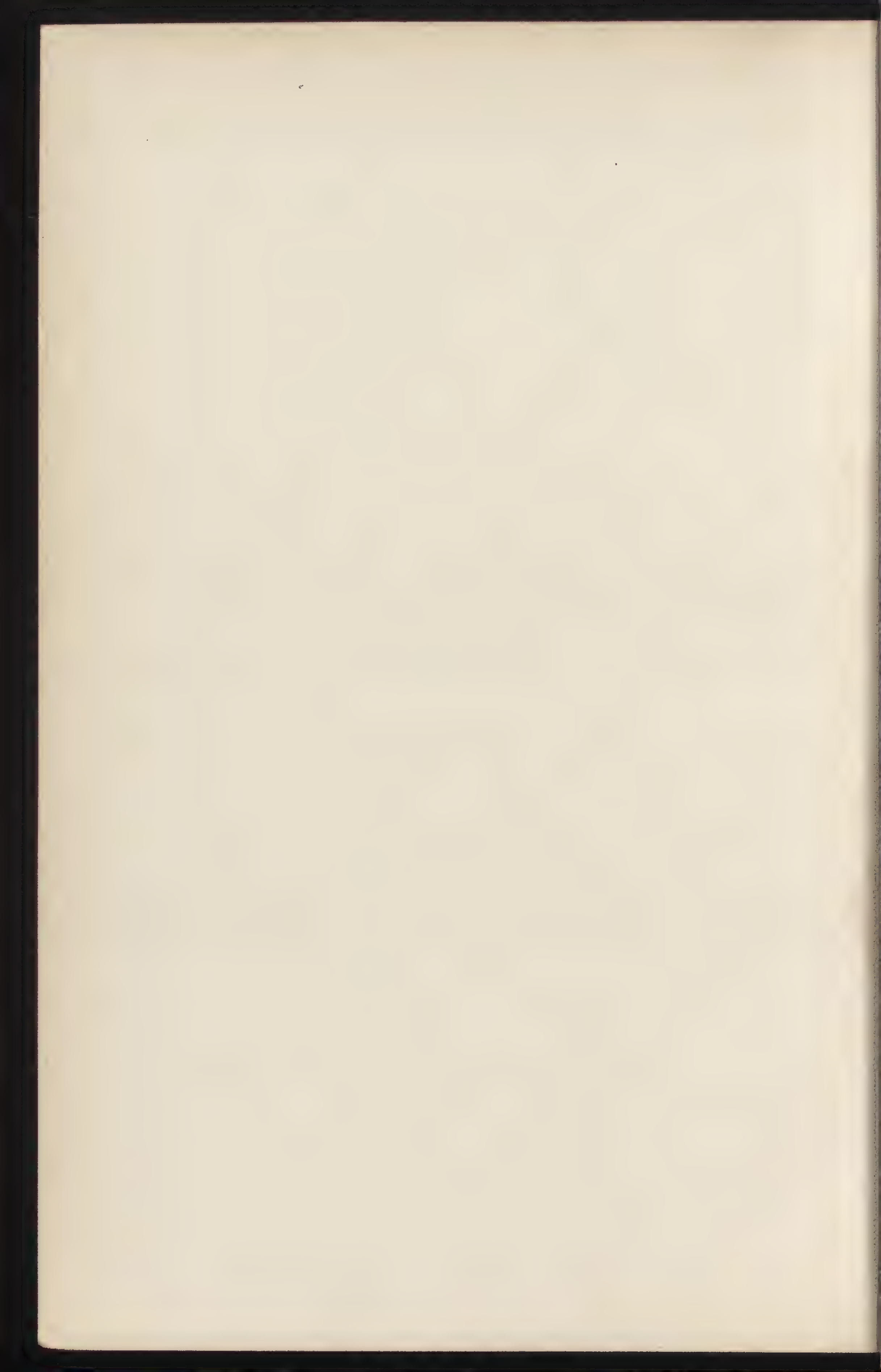
Nach obiger Darlegung wird der Name des Tryphon auch auf den folgenden Steinen für modern zu halten sein: Amor auf dem Löwen, im Felde *ΤΡΥΦΩΝ* in der an untergeschobenen Arbeiten so reichen niederländischen Sammlung: de Jonge Notice p. 148, n. 16; Raspe 6686. Ebendaselbst: Diomedes und Aeneas im Kampfe von Apollo getrennt. Der unten stehende Name *ΤΡΥΦΩΝ* schien schon de Jonge p. 151, n. 12 ein moderner Zusatz. — Eine grosse Triumphalprocession mit der Inschrift *ΤΡVΟΩΝЄΓΟΙЄΙ* erwähnt Raspe 15544 unter meistentheils modernen Steinen.

Ythilos.

ΥΘΙΛΟΥ, stehender Mars oder Krieger mit dem Speer in der Rechten: [Amaduzzi Saggi di Corton. IX, p. 153]. Anstatt die falsche Form des Namens, wie im C. I. 7197 geschieht, in *Ἰθύλου* verbessern zu wollen, müssen wir es vorziehen, mit Bracci (II, p. 285) den angeblichen Steinschneider Ythilos in die Classe der gefälschten und verdächtigen Künstlernamen zu verweisen.

Zeno.

ΖΗΝΩΝΟC, Kopf des Serapis mit dem Modius, auf einem Nicolo der Beugnot'schen Sammlung: de Witte Cat. Beugn. p. 135, n. 405; C. I. 7191. Dass der angebliche Künstlername um die Darstellung herumläuft (autour on lit), zeigt, dass wir vielmehr an den Besitzer zu denken haben.



Die Vasenmaler.

Die Citate:

de Witte p.... ohne weitere Angabe der Schrift beziehen sich auf den Katalog der Vasenmaler in der Revue de philol. II, N. 5—6.

Panofka Vasenbildner = Von den Namen der Vasenbildner in Beziehung zu ihren bildlichen Darstellungen: in den Abh. d. berl. Akad. 1848.

(*r*) unmittelbar nach einer Inschrift bezeichnet, dass diese rückläufig, d. h. von der Rechten zur Linken geschrieben ist.

Einleitung.

Bei dem Mangel einer scharfen Scheidung zwischen Kunst und Handwerk im Alterthume lässt es sich kaum bestimmen, ob die Verfertiger und Maler gebrannter Thongefässe je als eigentliche Künstler betrachtet worden sind. Wenigstens schweigen darüber unsere schriftlichen Nachrichten: denn während z. B. von den Steinschneidern doch einzelne wegen des Verdienstes ihrer Kunst uns namhaft gemacht werden, hören wir von einigen Vasenfabrikanten nur ganz zufällig durch Anspielungen der alten Komödie, wo ihres Gewerbes mehr spöttisch als in ehrender Weise und ganz ohne Hinweisung auf ein künstlerisches Element gedacht wird, so von Chaerestratos in den Komasten des Phrynichos bei Athen XI, p. 474 B; von Kephalos bei Aristoph. Eccl. 252; von Hyperbolos: Eq. 1312; cf. Nub. 1065; Pac. 681 mit den Scholien. Sie sind also für die Kunstgeschichte in keiner Weise von Bedeutung und ihre Namen sind daher auch erst wieder in Erinnerung gebracht worden, nachdem die umfassenden Entdeckungen gemalten Thongeräthes uns den thatsächlichen Beweis von der künstlerischen Durchdringung gerade dieses Zweiges des Handwerks bei den Griechen geliefert haben. Allerdings dürfen wir keineswegs alle Erzeugnisse desselben als wirkliche Kunstwerke gelten lassen; dagegen aber müssen wir anerkennen, dass sie in ihrer Gesammtheit und gerade durch ihre grosse Masse uns ein sehr klares Abbild von der fortlaufenden Entwickelung des künstlerischen Geschmackes zu gewähren im Stande sind, ein Bild freilich, welches uns nicht durch äussere Zeugnisse fest begründet hingestellt wird, sondern erst aus einer umfassenden Betrachtung des Details gewonnen werden kann. Die 642 Schwierigkeit dieser Aufgabe liess es daher räthlich erscheinen, ihre Lösung von verschiedenen Seiten aus zu versuchen; und es konnte darum nicht fehlen, dass man auch aus den inschriftlichen Beigaben des Bilderschmuckes Belehrung zu erhalten strebte. Unter ihnen aber mussten namentlich die Inschriften der Verfertiger und Maler die Aufmerksamkeit auf sich lenken, sofern man etwa hoffen durfte, aus ihnen eine Grundlage für die Geschichte der Vasenmalerei zu gewinnen. So hat es denn auch, besonders seit der bedeutenden Vermehrung des Materials durch die etruskischen Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte, nicht an Versuchen gefehlt, ihre Namen möglichst vollständig zu sammeln. Ich nenne hier nur die wichtigsten dieser Verzeichnisse, nämlich das von R. Rochette in seiner Lettre à Mr. Schorn und das von de Witte in der Revue de philologie Vol. II, n. 5—6, unter denen das letztere besonders sorgfältig und fleissig gearbeitet ist, so dass es von meiner Seite nur einer Vervollständigung durch das seit seinem Erscheinen bekannt gewordene Material bedurfte, wie sie theilweise,

aber mehr unter Berücksichtigung epigraphischer als archäologischer Gesichtspunkte bereits in dem betreffenden Abschnitte des Corpus inscr. gr. (n. 8123 sqq.) mir vorlag.

Freilich müssen wir uns eingestehen, dass die aus diesen Zusammenstellungen gewonnenen Resultate den für die Begründung einer Geschichte gehegten Erwartungen nicht entsprochen haben und wohl auch der Natur der Sache nach nicht entsprechen konnten. Denn um nur einige Schwierigkeiten hervorzuheben, so finden sich auf der bei Weitem grössten Zahl gerade der bedeutendsten Vasen keine Künstlernamen; wo sie sich aber finden, haben wir es keineswegs mit den vorzüglichsten zu thun, sondern häufig scheint nicht sowohl der Bilderschmuck, als die besondere Art der Fabrikation: Leichtigkeit des Thons, Werth des Firnisses u. a. den Anlass zur Hinzufügung der Namen gegeben zu haben. Diese Namen selbst aber stehen, abgesehen von wenigen Ausnahmen, durchaus in keiner Verbindung unter einander. Versuchen wir eine solche herzustellen, so zeigt sich bald, dass dies am wenigsten bei einer Beschränkung auf die Vasen mit Künstlernamen möglich ist: fast jede 643 einzelne Frage führt uns sofort wieder auf das Gesammtgebiet der Vasenkunde; die Fragen der Paläographie, der historischen Entwickelung des Styls, die Frage nach der Herkunft und Verbreitung der Vasen lassen sich nur im grössern Zusammenhange behandeln. Ueberall bieten die Künstlerinschriften nur einzelne Thatsachen und Beiträge zur Lösung, deren Werth sich erst dann genauer bestimmen lassen wird, wenn auch von anderen Seiten festere Resultate gewonnen sind, als es bis jetzt meiner Meinung nach der Fall ist.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit, der eine Behandlung des gesammten Gebietes der Vasenkunde fern liegen muss, wird dadurch in ziemlich enge Grenzen eingeschränkt: sie kann nur vorbereitender Art sein und ihr bei Weitem wichtigster Theil besteht in der Sammlung des Materials, in dem Verzeichniss der Künstler und der Beschreibung ihrer Werke. Eine systematische Behandlung dieses Stoffes aber wird hier kaum in weiterem Umfange möglich sein, als sie bereits von O. Jahn in der Einleitung zu dem münchener Vasencataloge (S. CV ff.) versucht worden ist. Es handelt sich dabei zunächst darum, gewisse Erscheinungen zu classificiren und auf die übereinstimmenden Züge, so wie auf die Unterschiede innerhalb derselben hinzuweisen, indem sich auf diesem Wege eine Reihe von Thatsachen feststellen lässt, die theils an sich schon ein Licht auf die Geschichte der Vasenmalerei werfen, theils für eine spätere Ausführung derselben von Bedeutung werden können.

Ich beginne, wie Jahn, mit einer tabellarischen Uebersicht, welche unsere Aufmerksamkeit auf drei Hauptgesichtspunkte lenkt. Zuerst scheiden sich die Namen in zwei Klassen, je nachdem sie mit *ἐποίησεν* (*ἐποίει*) oder *ἔγραψεν* (*ἔγραφεν*) verbunden sind. Eine zweite wichtige Unterscheidung ist die nach der Stylart der Malereien im Allgemeinen, also ob die Figuren schwarz auf gelbem oder rothem Grunde (s.) oder roth auf schwarzem Grunde (r.) gezeichnet sind. Drittens endlich ist von Wichtigkeit die Angabe der Orte, an denen die Werke der einzelnen Künstler gefunden sind.

Namen mit ἐποίησεν (ἐποίει). 644

Amasis (s.) V. (d. i. Vulci).
Anakles (s.) Chiusi.
Andokides (s.; r.; s. u. r.) V. Chiusi.
Archikles (s.) V. Nola.
Arydenos? V.
Brygos (r.) V. Tarquinii.
Charitaeos (s.) V. Caere.
Chelis (r.; r. u. s.) V.
Deiniades (r.) V.
Didymos (r.) Bari.
Duris (r.) V.
Epigenes (r.) V.
Epitimos (s.) V.
Erginos (r.) V.
Ergoteles (s.) V.
Ergotimos (s.) Aegina. Chiusi.
Eucheros (s.) V. Chiusi.
Euergides (r.) Capua.
Eukles? V.
Euphronios (r.) V. Tarquinii. Viterbo. (Caere.)
Euxitheos (r.) V.
Exekias (s.) V.
Glaukytes (s.) V.
Hermaeos (r.) V.
Hermogenes (s.) V.
[Hermonax (r.)?]
Hieron (r.) V. Sabina. Tarquinii. Bomarzo. Chiusi.
Hilinos (r.) Athen.
Hischylos (s.; r.; s. u. r.) V.
Kachrylion (s.; r.) V.
Kleon? (s.) V.
Kleophrades (r.) V.
Kolchos (s.) V.
Laleos (s.) V.
Lysias (ohne F.) Caere.
Meidias (r.) Unteritalien.
Neandros (s.) V.
Nikosthenes (s.; r.; s. u. r.) V. Caere. Agrigent.
Panphaeos (s.; r.; s. u. r.) V. Caere. Chiusi.
Phrynos (r.) V. 645
Pistoxenos (r.) Caere. Capua.
Priapos (s.) V.
Python (r.) V.
Sikanos (r.) V.
Sokles (s.) V (?). Chiusi.

Sosias (r.) V.
Taleides (s.) V. Agrigent.
Theozotos (s.) V.
Thypheithides (s.) V.
Timagoras (s.) Caere (?).
Tlenpolemos (s.) V.
Tleson (s.) V. Tarquinii. Korinth.
Tychios (s.) V. (?) Tarquinii.
Xenokles (s.) V. Caere.
Xenophantos aus Athen (r.) Pantikapaeon.

Namen mit ἔγραψεν (ἔγραφεν),

Aeneades (s.) V.
Amasis? (s.) V. (r.) Tarquinii.
Aristophanes (r.) V.
Assteas (r.) Paestum; Bari. Nola (?).
Duris (r.) V. Caere (?).
Epiktetos (r.; r. u. s.) V. Caere. Capua. Pantikapaeon.
Epilykos (r.)?
Euphronios (r.) V. Caere.
Euthymides (r.) V. Nola. Adria.
Exekias (s.) V.
Hegias (r.) Athen.
Hermonax (r.)?
Hypsis (r.) V.
Klitias (s.) Chiusi.
Kritias? (r.) V.
Lasimos (r.) Unteritalien.
Naukydes? (s.) V.
Onesimos (r.) V.
Pheidippos (r.) V.
Philtias (r.) V.
Peithinos (r.) V.
Polygnotos (r.) V.
Praxias (r.) V.
646 Psiax (r.) Athen.
Python (r.) Lucanien.
Sakonides (s.) V.

Hinsichtlich der Fundorte springt es in die Augen, dass Vulci, wie es durch seinen Reichthum an Vasen bis jetzt alle anderen Orte übertrifft, so auch die zahlreichsten Vasen mit Künstlerinschriften dargeboten hat. Die nächste Stelle scheint Caere einzunehmen; namentlich wenn wir in Betracht ziehen, dass von den zahlreichen Gefässen des Campana'schen Museums, deren Herkunft im Einzelnen ich nicht anzugeben vermochte, der grösste Theil aus dortigen Ausgrabungen stammt. Seltener sind Künstlernamen in Tarquinii, der Umgebung von Viterbo, Chiusi, während sie in Nordetrurien bis jetzt ganz fehlen, und aus dem benachbarten Gebiet der Sabiner nur ein vereinzeltes Beispiel bekannt ist.

Die genannten Orte scheinen aber als ein Gesammtgebiet betrachtet werden zu müssen, indem nicht selten die gleichen Namen an mehreren derselben vorkommen: eine Erscheinung, die nicht auffallen kann, indem keiner von Vulci mehr als etwa zwei gewöhnliche Tagereisen entfernt ist. Bedeutsamer ist die Thatsache, dass manche der aus Etrurien bekannten Namen sich auch ausserhalb der Grenzen dieses Landes wiedergefunden haben: Euthymides (freilich nur nach einer Vermuthung) in Hadria; Pistoxenos und Epiktet in Capua; Archikles und Euthymides in Nola; Nikosthenes und Taleides in Agrigent; Tleson in Korinth; Ergotimos in Aegina und Epiktet in Pantikapaeon. Da wir es hier nicht mit einem einzelnen, vielleicht zufälligen Beispiele, sondern mit einer ganzen Reihe zu thun haben, so werden wir durch diese Thatsache mit Bestimmtheit auf einen ausgebreiteten Handelsverkehr mit gemaltem Geschirr hingewiesen. Zur Beurtheilung der Frage, ob derselbe etwa von Etrurien (durch dortige Fabriken eingewanderter Griechen) ausgegangen oder vielmehr dorthin gerichtet gewesen sei, mag es erlaubt sein, auf eine sehr eigenthümliche Erscheinung hinzuweisen. Von keinem Künstler sind mehr Vasen erhalten als von Nikosthenes und zwar hauptsächlich Trinkschalen und eine besondere Art von Amphoren. Letztere sind, so viel bekannt, nur in Caere zu Tage gekommen, die Trinkschalen in Vulci: die Fabrik des Nikosthenes war daher offenbar 647 nicht an einem der beiden Orte, sondern an einem dritten, von wo aus die besonderen Arten der Gefässe je nach dem besondern Geschmacke und der Mode der fremden Städte exportirt wurden. Dieselbe Erscheinung scheint sich bei den Vasen des Panphaeos zu wiederholen. Dass Attika der Mittelpunkt der Fabrikation gewesen sei, mag aus anderen Gründen wahrscheinlich sein, lässt sich aber durch die Künstlerinschriften nicht beweisen: es liesse sich sogar behaupten, dass die zwei einzigen aus Athen bekannten Gefässe mit den Namen des Hegias, des Hilinos und Psiax eine feinere und geistreichere Behandlung zeigen als die Masse der aus Etrurien stammenden Gefässe, wenn nicht wiederum zuzugeben wäre, dass bei den für Nicht-Athener gearbeiteten Gefässen der Geschmack der Besteller Berücksichtigung finden mochte: entschieden ist dies der Fall an der bei Pantikapaeon gefundenen Vase des Xenophantos, der wohl gerade deshalb, weil er in der Fremde arbeitete, ausnahmsweise sein Vaterland, Athen, angiebt. In den Namen selbst ist ein speciell attischer Charakter nicht zu erkennen; eher, wie Jahn bemerkt (S. 107), deuten die vielen seltenen und sonderbaren, häufig noch dazu wenig orthographisch geschriebenen unter ihnen auf den Handwerkerstand.

Wenn wir demnach die Frage nach dem Vaterlande der Künstler hier unentschieden lassen müssen, so darf doch nicht unbemerkt bleiben, dass sich aus der gesammten Masse einige Namen in bestimmter Weise ausscheiden. Es sind Assteas, Lasimos, Meidias, Python. Ihre Werke gehören sämmtlich dem frei entwickelten, ja zum Theil dem spätesten Styl der Vasenmalerei an. Demgemäss ist auch die Paläographie der Inschriften die spätere, theils in den Formen der Buchstaben, theils in der Anwendung der langen Vocale. Die Werke dieser Künstler aber stammen sämmtlich aus Unteritalien. Das Zusammentreffen dieser Umstände führt uns also wie von selbst auf die Annahme einer von den übrigen getrennten, speciell unteritalischen Vasenfabrikation, und bestätigt

demnach, was die dort gefundenen Vasen ohne Künstlernamen in noch umfassenderer Weise uns lehren.

Hinsichtlich der Abfassung der Inschriften ward oben bemerkt, dass die 648 Namen theils mit dem Verbum *ποιεῖν*, theils mit *γράφειν* verbunden werden. Es kommt dabei vor, dass derselbe Name auf verschiedenen Vasen je mit dem einen oder dem andern Verbum erscheint, so Epiktetos und Duris, während die Identificirung des aus Etrurien bekannten Python mit dem unteritalischen manchem Zweifel unterworfen ist. Eben so findet sich der Name mit beiden Zeitwörtern *ἔγραψε κἀποίησε* auf einer und derselben Vase; so bei Amasis (?), Duris, Exekias. Häufiger ist es, dass, wo beide Zeitwörter erscheinen, sie auch mit zwei Namen verbunden sind. Die folgende Tabelle mag eine Uebersicht gewähren. Es erscheinen verbunden:

mit *ἐποίησε*		mit *ἔγραψε*
Arydenos (?)	und	Naukydes,
Deiniades	„	Philtias,
Erginos	„	Aristophanes,
Ergotimos	„	Klitias,
Euphronios	„	Onesimos,
Euxitheos	„	? oltos,
Hilinos	„	Psiax,
Kachrylion	„	Euphronios,
Kleon (?)	„	Aeneades,
Kleophrades	„	Amasis (?),
Hischylos	„	Epiktetos, Pheidippos, Sakonides,
Hischylos Nikosthenes Pistoxenos Python Panphaeos	„	Epiktetos.
Tlenpolemos Hischylos	„	Sakonides.

Wir finden hier Euphronios auf beiden Seiten, dann einerseits Hischylos mit drei, andererseits Epiktetos mit fünf, Sakonides mit zwei Namen verbunden. Wie das Verhältniss der beiden Künstler zu denken sei, konnte, als nur wenige Thatsachen vorlagen, zweifelhaft erscheinen. Die Ansicht R. Rochette's, dass durch *ποιεῖν* der Urheber der Zeichnung, durch *γράφειν* der ausführende Arbeiter bezeichnet sein möge (Notice sur le cataloge p. 8), ist von ihm selbst 649 (Lettre p. 64) aufgegeben worden, mit vollem Rechte, indem z. B. Epiktetos auf einer Vase des Nikosthenes nicht in dem manierirten Style des letztern, sondern in dem ihm eigenthümlichen malte. Die einfachste und jetzt wohl allgemein angenommene Erklärung ist offenbar die, welche bald nach dem Beginne der vulcentischen Ausgrabungen von Panofka aufgestellt wurde: dass nemlich durch *ποιεῖν* der Verfertiger, Töpfer oder Fabrikant bezeichnet sei, dass aber das Verfertigen im weitern Sinne auch das Malen mit einschliesse, wäh-

rend γράφειν dem Wortsinne nach nur das letztere bezeichnen könne. Hieraus erklärt es sich einfach, dass ποιεῖν das Häufigere ist; doch will ich die Thatsache nicht unbemerkt lassen, dass γράφειν auf Vasen mit rothem Grunde und schwarzen Figuren auffallend selten ist. Sehen wir von den so gut wie figurenlosen Trinkschalen (z. B. des Aeneades) ab, so findet es sich nur auf der alterthümlichsten der Vasen mit Künstlernamen, der des Ergotimos und Klitias, und bei dem Namen des Exekias und zwar bei dem letztern mit ποιεῖν verbunden. Wenn demnach auf den Vasen älteren Styls die allgemeinere Bezeichnung vorzugsweise angewendet erscheint, so werden wir uns um so weniger wundern, dass einmal, auf einer Schale des Glaukytes und Archikles, sich dieselbe (ἐποίησε) bei beiden findet, während doch vermuthlich einer nur als Maler thätig war. Eher kann es auffallen, dass sich auf Schalen, wie der des Aeneades, der Maler nennt, während bei der Schmucklosigkeit des Gefässes von einer eigentlich künstlerischen Bethätigung des Malers kaum die Rede sein kann: es scheint demnach, dass es sich hier nur um den Auftrag der Farbe und des Firnisses im Gegensatz zu der Arbeit auf der Drehscheibe des Töpfers handeln kann.

Eine etwas ausführlichere Beachtung verdient die Erscheinung, dass das Verbum dem Namen nicht immer im Aorist, sondern zuweilen, wenn auch selten, im Imperfectum beigefügt ist. Ich glaube in einem Aufsatze über das Imperfectum in den Inschriften griechischer Künstler (Rhein. Mus. N. F. VIII, S. 234 ff.) mit Bestimmtheit nachgewiesen zu haben, dass sich dasselbe auf Werken der Skulptur vor der 150sten Olympiade nicht vorfindet. Es liegt nahe, dieses Resultat auch auf die Künstler der Vasen anzuwenden, sofern nicht zwingende Gründe dagegen sprechen.

Betrachten wir daher die einzelnen Thatsachen. Für das Imperfectum 650 ἐποίει bieten uns einzelne Vasen des Chelis, Duris und Panphaeos (übrigens neben anderen mit dem Aorist) sichere Beispiele. Bei Chelis findet es sich auf einer Vase mit rothen Figuren: von demselben Künstler kennen wir aber auch eine Trinkschale mit schwarzen Figuren im Innern und rothen an der Aussenseite. Von Duris sind nur Vasen mit rothen Figuren bekannt; aber gerade die mit dem Imperfectum unterscheidet sich durch ihren Styl, der alterthümlicher (d. h. archaisirend) als an allen übrigen ist. Auf den Gefässen des Panphaeos wechselt wiederum der Styl in verschiedenster Art, wir finden sowohl schwarze als rothe Figuren und ausserdem beide auf einer Vase vereint. — Das Gewicht dieser Thatsachen wird keineswegs erschüttert durch die folgende Bemerkung Jahn's (S. 110, n. 788): „Es ist aber zu beachten, dass Duris in allen anderen Fällen *ΔORIS* mit *R* geschrieben hat, in diesem (d. h. beim Imperfectum) mit *P*. Eben so ist der Name Panphaeos hier *ΦΑΝΦΑΙΟS* geschrieben, sonst stets mit *Γ*. Da beidemal mehrere Fälle, die eine bestimmte Gewohnheit constatiren, einem einzelnen gegenüberstehen, so muss man wohl eher verschiedene Personen annehmen.“ Die Gefährlichkeit dieser Annahme ist durch zahlreiche Beispiele aus der Geschichte der Bildhauer hinlänglich bekannt. Was aber Duris anlangt, so bemerke ich zuerst, dass der Name noch in einem zweiten Beispiele (Mus. étr. de Canino 1184) in dem Facsimile mit *P* gegeben ist; sodann aber spricht für die Identität der Person die überall gleich lautende Form des Namens mit *O* anstatt *OY*. Noch entschiedener muss die Unterscheidung eines

Panphaeos und Phanphaeos abgewiesen werden, indem, abgesehen von der Uebereinstimmung des Styls, die letztere Schreibart jetzt noch zweimal und zwar einmal in Verbindung mit dem Aorist bekannt geworden ist. — Nicht vollkommen sicher ist das Imperfectum auf Vasen des Andokides und Nikosthenes, indem allerdings zugegeben werden muss, dass *EΓOIE*, was bei ihnen vorkömmt, sich als Abkürzung von *ἐποίησεν* betrachten lässt. Da es indessen eben so wohl das Imperfectum bedeuten kann, so ist weiter zu bemerken, dass sich bei beiden Künstlern dieselbe Vermischung der Stylarten zeigt, wie bei Panphaeos. Alle
651 diese Künstler haben also das mit einander gemein, dass sie nicht in einem originalen Style arbeiteten, wie er sich in naturgemässer Entwickelung heraus bildet, sondern dass sie die verschiedenen Stylarten nachahmten, die in verschiedenen Zeiten vor ihnen gebräuchlich gewesen waren.

Etwas anders verhält es sich mit dem Imperfectum *ἔγραφε*. Wir begegnen hier zunächst drei Vasen des Assteas und einer des Python, welche, aus Unteritalien stammend, sämmtlich dem entwickeltsten und jüngsten Style der Vasenmalerei angehören. Ob dieser Python mit dem gleichnamigen Künstler einer vulcentischen im strengen Styl der rothen Figuren ausgeführten Schale identisch ist, kann allerdings zweifelhaft erscheinen. Doch verdient es immerhin Beachtung, dass auf der letztern Python mit Epiktetos verbunden ist, der sowohl für Nikosthenes, als für Hischylos arbeitete; aus dessen Fabrik auch eine Vase des Pheidippos, gleichfalls mit dem Imperfectum *ἔγραφε* stammt. Die Fabrik des Hischylos gehört aber zu denen, aus welchen Gefässe sowohl mit rothen als mit schwarzen Figuren und ausserdem von beiden Farben zugleich hervorgegangen sind. — Der vierte Name mit *ἔγραφε* ist der des Euthymides, den man zuerst in der Inschrift eines Fragmentes aus Adria herstellte, dann aber auch auf einer Hydria aus Nola neben dem Imperfectum fand. Auch hier wieder mit Jahn (n. 790) zwei gleichnamige Künstler zu scheiden, weil auf zwei vulcentischen Gefässen mit dem Aorist Euthymides *ὁ Γολιου*, des Polios Sohn genannt wird, während dieser Zusatz auf der nolanischen Vase fehlt (auf der von Adria ist der Name am Ende fragmentirt), scheint mir wiederum kein hinlänglicher Grund vorzuliegen, da wenigstens im Styl der Zeichnung kein irgend bedeutender Unterschied bemerklich ist. Dass dieser Styl kein originaler, sondern ein angenommener, wie in den oben betrachteten Beispielen sei, lässt sich allerdings nicht durch äussere Gründe beweisen, da ich eine Vase, durch welche er wegen der Erwähnung des Tlenpolemos mit der Sippschaft des Hischylos in Verbindung gesetzt werden könnte, ihm nur vermuthungsweise beigelegt habe. Doch werden wir wenigstens die Möglichkeit nicht ableugnen können, wenn wir seine Werke mit manchen der obgenannten Künstler vergleichen. — End-
652 lich ist Aristophanes übrig, der Maler einer Schale aus Vulci: da neben seinem Namen der des Erginos mit *εποιεσν* (so) verbunden ist, so möchte Jahn (n. 789) auch hier das Imperfectum *ἔγραφε* als ein Versehen (etwa für *ἔγραφσε*) beseitigen, was möglich, aber keineswegs nothwendig, ja nicht einmal wahrscheinlich ist. Denn in Hinsicht auf Paläographie ist es befremdlich, auf der von ihm gemalten Schale regelmässig *ε* für *η* zu finden, während doch *ω* für das lange *ο* angewendet wird, was den Gesetzen der guten Zeit entgegen ist. In Hinsicht auf Styl aber unterscheidet sich diese Vase wesentlich von den ge-

wöhnlichen vulcentischen und schliesst sich vielmehr den grossgriechischen an, sowohl in der Zeichnung, namentlich der Gewänder, als in der ganzen Erfindung der Figuren, ihren Stellungen und ihrem Ausdruck. Es kehren also auch hier ähnliche Eigenthümlichkeiten, wie bei anderen Beispielen des Imperfectum wieder. Was aber noch wichtiger ist: auch neben dem Namen des Pheidippos mit ἔγραφε erscheint auf derselben Vase der des Hischylos mit dem Aorist ἐποίησε; so dass also in der Verbindung der beiden Tempora auf der Schale des Aristophanes nicht sowohl ein Versehen als ein besonderer Sprachgebrauch anzuerkennen sein möchte.

Die Thatsache, dass das Imperfectum nur auf Vasen des entwickeltsten oder eines mit Bewusstsein nachgeahmten Styls sich findet, lässt sich also nicht wegläugnen; und es wird wenig fruchten, sie im Einzelnen beschränken zu wollen. Sie mag gegenüber der jetzt ziemlich allgemein angenommenen Theorie der Chronologie der Vasenmalerei mindestens unbequem erscheinen; aber wir dürfen über ihre Bedeutung die Augen nicht verschliessen. Sie ist weitgreifender, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Denn sie beschränkt sich nicht auf die wenigen Vasen, auf denen sich wirklich das Imperfectum findet, sondern sie erstreckt sich ausserdem auf alle Vasen der Künstler, die auch nur ein einziges Mal das Imperfectum angewendet haben; sodann aber auch auf alle Werke derjenigen Künstler, welche mit den genannten in irgend einer Gemeinschaft stehen, also vor allem auf die Sippschaft des Hischylos, Epiktetos, Sakonides. Wäre es ferner sicher, dass der Name des Amasis sich wirklich auf einer Vase mit rothen Figuren, der des Kachrylion auf einer Vase mit schwarzen Figuren fände, so würden nicht nur sie, sondern auch Kleophrades, Euphronios und Onesimos unter die Kategorie der Künstler fallen, die in einem nachgeahmten Style arbeiteten. Indessen, sind wir einmal so weit vorgeschritten, so kann es auf einzelne Namen kaum noch ankommen; vielmehr drängt sich uns die Frage auf, wie sich diese gesammte Kategorie zu der übrigen Masse verhalte? Ich gestehe, dass ich, nach Ausscheidung des Unteritalischen und bis auf einige weitere Ausnahmen keinen irgend wesentlichen Unterschied aufzufinden vermag, der eine bestimmte historische Unterscheidung begründen könnte. Hierbei darf noch ein anderer Punkt nicht ausser Betracht gelassen werden: vergleichen wir die Paläographie der aus Etrurien stammenden Künstlerinschriften neben schwarzen, wie neben rothen Figuren, mögen sie mit dem Aorist oder Imperfectum verbunden sein, so finden wir auch hier kaum irgend eine merkliche Verschiedenheit (vgl. Jahn S. 169 und 187), während gerade in der Zeit, in welcher wir den ursprünglichen Uebergang aus dem einen in den andern Styl anzunehmen geneigt sind, auch in paläographischer Beziehung mannigfacher Wechsel eintrat: also auch hier werden wir zu der Annahme geführt, dass die Paläographie nicht sowohl eine originale, als eine conventionelle sei.

653

Eine Erklärung der hier berührten Thatsachen hat allerdings Jahn (S. 175 ff.) versucht, indem er annahm, dass in der Epoche des Ueberganges beide Stylarten zu gleicher Zeit und neben einander geübt worden seien. Allein, wenn dies bis zu einem gewissen Grade zugegeben werden mag, so hat doch gerade die Zusammenstellung beider Stylarten auf einer und derselben Vase etwas Ge-

suchtes, was sich mit der urkräftigen und fast gewaltsam vorwärts strebenden Entwickelung der Kunst zur Zeit des Polygnot und Phidias schwer vereinigen lässt. Wenn ferner die Paläographie der Künstlerinschriften auf der einen Seite keineswegs so alterthümlich ist, dass sie (etwa mit alleiniger Ausnahme der Françoisvase) uns viel hinter Ol. 80 zurück-, auf der andern Seite nicht entwickelt genug, dass sie, sofern wir nicht conventionelle Nachahmung annehmen, uns viel über Ol. 90 hinauszugehen erlaubte, so wird dadurch die Fabrikation nicht nur der Vasen mit Künstlernamen, sondern der Hauptmasse aller in
654 Etrurien gefundenen, in einen so kurzen Zeitraum zusammengedrängt, dass wir dadurch nur wieder neuen, schwer zu lösenden Schwierigkeiten entgegengehen. Endlich findet dabei die Erscheinung, von welcher wir ausgegangen sind, das Imperfectum, in keiner Weise eine Erklärung.

Die Consequenzen dieser ganzen Erörterung scheinen mir einfach und klar, sind aber so umfassender und durchgreifender Natur, dass ich es vorziehe, sie jetzt noch nicht auszusprechen. Sie bedürfen der Unterstützung durch Thatsachen, von denen einzelne bereits vorliegen, andere noch eine Begründung durch weitere Beobachtungen und Untersuchungen nöthig haben, welche auszuführen die Grenzen meiner jetzigen Aufgabe weit überschreiten würde. Unterdessen mag das Aufstellen des Problems die Kundigen zu selbständigem Nachdenken anregen. Vielleicht geschieht es dann, dass, was im Augenblick als ein gewaltsames, nur zum Widerspruch reizendes Auskunftsmittel erscheinen würde, später als eine einfache und naturgemässe Lösung ohne Bedenken und allgemein anerkannt werden wird.

Alphabetisches Verzeichniss.

Aeneades.

Schale aus Vulci stammend, einst bei Durand (n. 1002), jetzt im berliner Museum (N. 1663), nur mit schwarz gemalten Palmetten an den Henkeln verziert; zwischen ihnen befindet sich auf der einen Seite die Inschrift *AINEAΔESEAPA* (φσεν); auf der andern *XLEOIE SOISNON*, worin de Witte (p. 389) die Elemente einer Künstlerinschrift *XLEON EΓOIESEN* erkennen möchte.

Aesimos oder Alsimos s. Lasimos.

Alides s. Euergides.

Amasis.

Die Vasen mit seinem Namen, abgesehen von einer, sofern sie ihm überhaupt beizulegen ist, sind mit schwarzen Figuren geziert und zeigen in ihrer ganzen Durchführung den sorgfältigsten und saubersten Archaismus fast bis zum Uebermaass. — 1) Vulcentische Amphora, früher bei Durand (n. 33), jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes: Athene, *AΘENAIA*, gerüstet mit Aegis, Helm und
655 Speer, steht mit erhobener Linken Poseidon, *ΓOSEIΔON*, gegenüber, der in langem Untergewande mit darüber geworfenem Mantel, und mit lang herabwallendem Bart- und Haupthaar, weiter durch den Dreizack charakterisirt ist; zwischen beiden Figuren senkrecht herunter *AMASIS MEΓOIESEN*. ℞. Der bärtige, langbekleidete Dionysos, *ΔIONVSOS*, mit dem Kantharos in der Rechten und mit erhobener Linken steht zwei Mänaden gegenüber, die im Tanzschritt

ihm entgegenkommen. Sie haben sich gegenseitig um den Hals gefasst und tragen je in einer Hand einen Epheuzweig. Dazu erhebt die hintere in der Rechten einen Hasen bei den Ohren, während die vordere, durch eine Nebris ausgezeichnet, in der Linken einen kleinen, aber mit vollständigem Geweihe versehenen Hirsch bei den Vorderfüssen trägt. Ueber ihnen: *AMASIS ME-ΓOESEN*. Dicht unter dem Halse läuft ein anderer reich mit Figuren gezierter Streifen herum, Kämpferpaare, durch einen Trompeter und einen Bogenschützen unter den Henkeln in zwei Hälften getheilt. Vom Trompeter beginnend, finden wir einen Krieger, im Begriff einen andern niederzustossen, dem ein dritter zu Hülfe kommt. Es folgen auf dieser Seite noch drei, auf der andern fünf Kämpferpaare. Die Deutung des Herzogs von Luynes auf Achilles im Kampfe mit Kyknos, dem sein Sohn Tenes zu Hülfe eilt, beruht zunächst auf dem Schwan als Schildzeichen des zweiten und dem Eber des dritten, welcher als Wappen von Kyzikos bekannt ist. Eben so werden die drei folgenden Schildzeichen: der Hirsch auf Ephesos, der Bock auf Antandros, der Stern auf Tralles bezogen; auf der andern Seite aber ferner nach den Schildzeichen die Namen der kämpfenden Helden bestimmt: durch das Pferd (Wappen von Arpi) Diomedes, den Panther (Athen) Menestheus, den Widder (Salamis) Aias, den Blitz (Praesos auf Kreta) Idomeneus, endlich durch den Löwen nach Analogie einer Darstellung auf dem Kasten des Kypselos Agamemnon. Wenn gegen diese, gewiss mit grossem Scharfsinn durchgeführte Erklärung etwas einzuwenden ist, so ist es, dass wir einem Vasenmaler schwerlich eine so gründliche Kenntniss der Numismatik, wie dem Herausgeber seines Werkes zutrauen dürfen. Publicirt von Luynes Vases pl. 1—3; Elite céram. I, pl. 78; Panofka, Arch. Zeitung 1846, T. 39, 4—5.

2) Oenochoe aus Vulci im britischen Museum (n. 641*): Perseus, durch Petasos, Flügelschuhe und die Kibisis charakterisirt und ausserdem mit einer Nebris über dem engen Chiton bekleidet, erfasst, wie gewöhnlich sein Gesicht abwendend, mit der Linken die Medusa beim Nacken, während er mit der Harpe in der Rechten im Begriff ist, ihren Kopf vom Rumpfe zu trennen, das den gewöhnlichen Gorgonentypus zeigt. Sie selbst hat vier Flügel und über dem kurzen Rock ein Pantherfell mit Schlangen gegürtet. Weiter zur Seite steht mit ausgestreckter Rechten und dem Caduceus in der Linken, Hermes in seiner gewöhnlichen Kleidung. Hinter Perseus von oben nach unten *AMASISME-ΓOIESEN* (*r*); [Dubois Vases de Canino n. 62]; Panofka a. a. O. S. 236. 656

3) Oenochoe aus Vulci, früher in Canino's Besitz: Herakles mit dem Löwenfell angethan, Bogen und Pfeil in der Linken tragend, reicht die Rechte einem langbekleideten Könige dar, dessen Scepter oben mit einem Widderkopfe geziert ist (Eurystheus oder Lykos, König von Mysien); zur Seite stehen zwei Krieger, etwa Jolaos und Kopreus; vor einem derselben *AMA≥I≥ EΓOIEΣEN*: Micali Antichi Monum. t. 76; Panofka a. a. O. T. 39, 1.

4) Amphora, jetzt im brittischen Museum (n. 554*): Achilles, vollständig gerüstet, bedroht mit dem Speere Penthesilea, die im Fliehen sich zurückwendet und mit dem Schilde zu decken sucht. ℞. Memnon vollständig gerüstet (den Stützpunkt seines Helmbusches bildet ein Hund), zwischen zwei jungen, durch Haar und Gesichtsbildung scharf charakterisirten Aethiopen, von denen der eine mit einer leichten Keule, der andere ausserdem noch mit einem leichten halb-

mondförmigen Schilde bewaffnet ist. Zu beiden Seiten des Kopfes des Memnon: *ΓΟΙΗSΝ ΑΜΑSIS*: Gerhard Auserl. Vas. III, t. 207; Panofka a. a. O. Fig. 2—3.

5) Im Mus. étr. de Canino p. 11, n. 2140 wird ohne weitere Beschreibung eine Vase mit der Inschrift *ΑΜΑSIS ΕΓΟΕSΕΝ* erwähnt. Eben so wenig ist bis jetzt 6) eine Vase mit der Inschrift *ΑΜΑSIS ΕΓΡΑΦSΕΝ ΚΑΙ ΕΓΟΙΕSΕΝ* bekannt geworden, deren Existenz nach den Worten Campanari's (Atti dell' accad. rom. VII, p. 89) angenommen werden muss. Ihre genauere Kenntniss würde darum von Wichtigkeit sein, weil auf ihr der Name des Amasis mit 657 ἔγραψεν verbunden erscheinen soll und es erst dadurch gerechtfertigt erscheinen kann, den Namen dieses Künstlers endlich noch auf einer andern Vase herzustellen: 7) einer fragmentirten Schale aus Tarquinii (nicht Vulci), jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes. Im Innern erblicken wir einen Krieger, welcher sich die Beinschienen anlegt; auf der einen, allein erhaltenen Aussenseite einen Kampf des Herakles, *HRAKLEES*, wie es scheint, gegen Amazonen. Mit dem Löwenfell angethan, zückt er das Schwert gegen eine derselben, die gefallen und der eine andere mit erhobener Lanze zu Hülfe eilt: sie trägt über dem Panzer ein buntes Thierfell. Weiter folgt eine dritte mit gespanntem Bogen, in engem Koller mit phrygischer Mütze. Hinter Herakles endlich findet sich noch eine Gruppe von zwei vollständig gerüsteten Kämpfern, deren einer, ein Grieche, seiner Gegnerin das Schwert in den Leib stösst; neben der letztern +*SANΘIIIIε*. Um den Fuss herum steht in schwarzen Buchstaben *KLEOΦRAΔEΣI-ΕΓΟΙΕΣΕΝ:ΑΜΑΣ* und nach einer Lücke von sieben bis acht Buchstaben *Σ*, so dass das Ende der Inschrift sich wieder an den Anfang anschliesst. Die Ergänzung *ΑΜΑΣτρατινοΣ* hat wenig Wahrscheinlichkeit: aber auch *ΑΜΑΣις ἔγραφΣε* kann wegen des, wie es scheint, mangelnden Raumes für das *E* am Ende nicht als gegen jeden Zweifel gesichert betrachtet werden, zumal es endlich noch ausdrücklich hervorgehoben werden muss, dass die Malereien schön und sorgfältig, aber roth auf schwarzem Grunde ausgeführt sind. Publicirt von Luynes Vases pl. 44; vgl. Bull. d. Inst. 1829, p. 198; Rapp. volc. n. 703.

Anakles.

Etwas fragmentirte Schale mit ungewöhnlich hohem Fusse aus Chiusi; auf jeder Seite ein Bock, schwarz mit aufgesetzter dunkelrother Farbe, darunter *ΑΝΑ-KLESΕΓΟΙΕSΕΝ*: Bull. d. Inst. 1835, p. 126.

Andokides.

Die Vasen mit seinem Namen, mit Ausnahme der letzten sämmtlich in Vulci gefunden, haben theils schwarze, theils rothe Figuren, oder auch Figuren von beiden Farben auf den verschiedenen Seiten derselben Vase. Doch sind auch die rothen von einem strengen an das Archaische streifenden Styl. Mit schwarzen 658 Figuren ist 1) eine Amphora geziert, zuerst in Canino's, dann in W. Hope's Besitz. Der Körper der Vase ist schwarz und nur am Halse finden sich zwei kleine Bilder; Dionysos zwischen zwei Satyren; ℞. Quadriga von vorn gesehen; auf ihr ein Krieger und der Wagenlenker; zu jeder Seite ein nackter Jüngling. Auf der Mündung in schwarzen Buchstaben sorgfältig geschrieben und unfragmentirt: *ΑΝΔΟΚΙΔΕSΕΓΟΙΕ*: Mus. étr. de Canino n. 24; [Dubois Vases de Canino n. 22]; nach de Witte p. 393 wahrscheinlich identisch mit Réserve étr. n. 15.

Rothe Figuren finden sich auf 2) einer Amphora, jetzt in Berlin (N. 1754): Herakles, mit dem Löwenfell über dem kurzen Chiton bekleidet, hält wegeilend den Dreifuss gefasst, den ihm Apollo, bekleidet mit kurzem Chiton und den Bogen in der Linken haltend, zu entreissen sucht. Hinter diesem erscheint Artemis, langbekleidet in doppeltem Gewande, in der Rechten einen arabeskenartigen Zweig haltend; hinter Herakles Athene, vollständig gerüstet, beide in ruhiger Stellung. ℞. Zwei Ringergruppen, die eine im Beginne des Kampfes, die andere in einem vorgerückten Momente, wo der eine Ringer seinen Gegner bereits in die Höhe gehoben hat; zwischen beiden Gruppen am Boden eine Amphora, in der Höhe ein aufgehängtes Gewand. Als Kampfrichter erscheint hinter der ersten Gruppe ein Jüngling in weitem über das Hinterhaupt gezogenen Mantel. In der Rechten hält er einen langen Stab, in der Linken eine Granatblüthe. Unter jeden der Henkel ist ein vorwärts gebückter kauernder Hase gemalt. Die Inschrift *ΑΝΔΟΚΙΔΕΣΕΠΟΕΣΕΝ* ist um den Fuss herum eingravirt: Mus. étr. de Canino n. 1181; Gerhard Trinksch. und Gef. T. 19—20; Panofka Vasenbildner T. 3, 1—2. — 3) Amphora, jetzt im Louvre: Kampf zweier Krieger in Gegenwart von Hermes und Athene. ℞. Apollo Citharoedus auf einem Sessel, der auf einer durch zwei Stufen gebildeten Tribüne steht; auf jeder Seite ein langbekleideter Mann, auf seinen Stab gestützt und eine Blume in der Hand haltend. Die Inschrift, wie N. 2: Mus. étr. de Canino n. 1381; [Dubois Vases de Canino n. 79].

Schwarze und rothe Figuren finden sich auf 4) einer Amphora, einst in E. Braun's Besitz. Schwarz: der bärtige Dionysos zwischen zwei Satyrn und zwei Bacchantinnen; ℞. roth: Apollo zwischen Artemis und Leto, zu denen sich Ares gesellt. Auf den Henkeln findet sich die Zahl XXXIV, auf dem Fusse 659 *ΑΝΔΟΚΙΔΕΣΕΠΟΙΕΣΕΝ* gravirt: Bull. 1845, p. 25. — 5) Eine grosse in Chiusi gefundene und im Museum Casuccini aufbewahrte Schale ist im Innern ohne Figuren. Aussen scheiden sich in scharfer Linie unter den Henkeln das schwarze und das rothe Feld; so dass von der an beiden Henkeln wiederkehrenden Gruppe zweier Krieger im Kampfe über einen Gefallenen je einer schwarz, der andere roth ist; der Gefallene liegt in beiden Gruppen auf der Seite des schwarzen Kämpfers, und nur der Schild, der in das andere Feld herüberreicht, ist roth. Weiter finden sich zwischen diesen Gruppen je zwei grosse Augen, und zwischen denselben einerseits (schwarz) zwei Bogenschützen in eng anliegender Kleidung, mit Bogen und Pfeil in den Händen, im Gespräch mit einander, zwischen ihnen ein Baum und hinter dem einen . . *ΔΟΚΙΔΕΣΕ . ΟΙ* . . (*r.*). Zwischen den Augen der andern Seite erscheint (roth) ein Bogenschütz, in enger Kleidung, ohne Kopfbedeckung, Bogen und Köcher an der Seite tragend und mit der Trompete das Zeichen zum Kampfe gebend. Auf der Seite der rothen Figuren ist Einiges in dunkelrother Farbe aufgesetzt: Bull. d. Inst. 1838, p. 74, 83—84; nach dem Original von mir berichtigt. — Mir unbekannt ist eine Amphora des Campana'schen Museums, von welcher Birch (Pottery II, p. 46) spricht; sie soll in schwarzen Figuren auf weissem Grunde Nereiden und Amazonen darstellen; der Name finde sich auf dem Fusse und werde dadurch (?) verdächtig.

Aon.

Die Deutung der Inschrift einer figurenlosen Schale des gregorianischen Museums

ΕΓΟΙΕΑΟΝΑΟΝΑΣΕΑ als ἐποιε (ἐποίει?) Ἄων ὁ Νασέα, welche Panofka in der Arch. Zeit. 1849, p. 79 vorschlägt, ist zu gewagt, als dass sie auf Billigung Anspruch machen könnte.

Archikles.

Verfertiger von Trinkschalen mit schwarzen Figuren. Die bedeutendste 1) aus Vulci mit zahlreichen Inschriften trägt zugleich den Namen des Glaukytes, w. m. s. Eine andere 2) stammt aus Nola. Innen ist ein Jüngling zu Pferde dargestellt; aussen auf der einen Seite *ΑΡΧΙΚLΕSΕΠΟΙΕSΕΝ*, auf der andern *ΑΡΧΚLΕS-*
660 *ΕΓΟΙΕSΕΝ*: Panofka Mus. Blacas, t. 16, 1—2. — 3) aus Vulci, einst bei Durand (n. 999), jetzt in der Blacas'schen Sammlung. Zwischen Palmetten liesst man aussen, auf beiden Seiten wiederholt: *ΑΡΧΕΚLΕS*: *ΜΕΓΟΙΕSΕΝ*. Ebenso soll nach Panofka (Mus. Blacas p. 48) auf zwei Fragmenten einer Schale der Candelori'schen Sammlung stehen, deren indessen in dem Verzeichniss der münchener Sammlung von Jahn keine Erwähnung geschieht. Endlich scheint dem Archikles trotz der verschiedenen Schreibart 4) eine Trinkschale in Gerhard's Besitz beigelegt werden zu müssen, aussen geziert mit den Figuren eines Bockes und eines ithyphallischen Silens, unter denen sich nach Panofka's Angabe (S. 183) die Inschrift *ΑΡΚΙΤΕS ΕΓΟΙΕSΕΝ* zweimal gleichlautend wiederholt findet.

Aristophanes, s. Erginos.

Arrachion.

Eine in Caere gefundene Schale hat als Innenbild die Figur eines Reiters (schwarz auf roth), und aussen folgende Inschriften: *ΔΓΑΚΙΟΝΣΡΗΕ* und *ΧΡΕΟΓLΙΕΡΕΣΑΙΟ*: P. E. Visconti Mon. di Ceri t. IX, E (Atti dell' Acc. rom. VII); cf. C. I. gr. 8478. In ihr glaubte R. Rochette (Lettre à Mr. Schorn p. 34) eine Künstlerinschrift zu erkennen, etwa αραχιον ερμοκλεος ειργραζετο. Doch wird diese Vermuthung schon dadurch haltlos, dass die beiden Inschriften offenbar auf beide Aussenseiten vertheilt waren, und demnach ihre Verbindung zur Herstellung des zweiten Namens unmöglich wird.

Arydenos (?).

Schale ohne Figuren, einst im Besitz des Fürsten von Canino, also vulcentisch: [Dubois, Notice d'une coll. du pr. de Canino n. 283]. Die auf beide Aussenseiten vertheilten Inschriften lauten nach der Untersuchung de Witte's (S. 396) *ΑΡVΔΕΝΟS ΕΓΟVΠΟΕΝ* und *ΝΑVΚV . . S ΕSVΕΝSΕΝ*. Den ersten Namen nimmt Letronne für Ἀρίζηλος oder Ἀρίδηλος, während sich der zweite leicht als Ναυκύδης ergänzen lässt. Eben so leicht ist es allerdings in den beigefügten Zeitwörtern ἐποίησεν und ἔγραψεν zu erkennen (C. I. n. 8136). Wenn dieselben aber so unrichtig geschrieben sind, wie es nach dem Zeugniss de Witte's feststeht, so muss wenigstens der Zweifel erlaubt sein, ob wir hier eine wirkliche Künstlerinschrift oder nur die von einem Unkundigen herrührende flüchtige Nachahmung einer solchen vor uns haben.

661 Assteas.

Einer der wenigen Maler, deren Namen uns durch unteritalische Vasen überliefert sind, welche der spätesten Entwickelung der Vasenmalerei angehören. 1) Balsamarium aus Paestum im Museum zu Neapel: das Hesperidenabenteuer des Herakles. Die Jungfrauen *ΗΣΣΠΕΡΙΔΣ*, sind um einen Baum versammelt,

um den sich der Drache windet. Die erste von ihnen *ΚΑΛΥΨΩ*, sitzend und die Oenochoe in der Linken haltend, reicht ihm eine Schale zum Trinken entgegen; auf ihrem rechten Fusse sitzt ein Vogel; hinter ihr steht *ΑΝΘΕΙΑ*, eine Tänia in der Rechten, einen Apfel in der Linken haltend, während eine dritte *ΑΙΩΓΙϟ* hinter ihr die Linke auf die Schulter der zweiten legt. Auf der andern Seite des Baumes erscheint zuerst *ϜΕΡΜΗΣΑ*, einen Apfel in der Linken haltend, während sie mit der erhobenen Rechten einen andern zu pflücken sich bemüht; vor ihr steht eine Gans oder ein Schwan. Weiter folgt Herakles, *ϜΕΡΑΚΛΗΣ*, jugendlich mit Löwenhaut und Köcher, die Linke mit Keule und Bogen auf das erhobene rechte Knie auflegend, während er in der erhobenen Rechten einen Apfel hält; endlich *ΜΗΛΙΣΑ*, mit einem Spiegel in der Linken, die Rechte wie zum Gruss erhoben. Ueber dieser Figurenreihe findet sich eine zweite Reihe von Brustbildern; über den ersten Hesperiden *ΤΑΡΑ* mit verschleiertem Hinterhaupte (d. i. Hera: Paus. II, 22, 1), und ein bärtiger Pan mit Thierfell und Keule; auf der andern Seite Hermes, jugendlich, mit Chlamys, Petasus und Caduceus, endlich *ΑΘΝΑΚΙΣ*, für Athene erklärt, aber nur durch eine breite Stirnbinde charakterisirt. Ueber dem Baume steht in zwei Linien *ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ*: Neap. ant. Bildw. S. 353, N. 60; [Millin Vases peints. I, 3]; Gal. myth. 114, 444; Inghirami Mon. etr. V, t. 16; die Inschriften nach Gerhard und de Witte p. 396.

2) Glockenförmige Vase aus Bari, ebenfalls im Museum zu Neapel; Kadmos, *ΚΑΔΜΟΣ*, mit Chlamys, Pileus und Stiefeln bekleidet, in der Linken zwei Speere und das Wehrgehenk haltend, erhebt in der Rechten einen Stein gegen den Drachen des Ares, der aus einer Höhle zwischen Gesträuch sich emporwindet, wo eine Amphora am Boden die Nähe der Quelle andeutet. Athene, *ΑΘΗΝΗ*, hinter Kadmos, scheint durch die halb erhobene Rechte Rath beim Kampfe zu ertheilen. Ueber dem Drachen und auf die Höhle gelehnt erscheint 662 sitzend Thebe, *ΘΗΒΗ*, durch eine hohe Krone charakterisirt, und halb verschleiert; ihr gegenüber die Quellnymphe, *ΚΡΗΝΑΙΗ*, mit breiter Stirnbinde, aber nur in halber Gestalt, ebenso wie der hinter ihr sichtbare Flussgott Ismenos *ΙΜΗΝΟΣ* (so) mit weissem Haar und Scepter. Zwischen diesen beiden Halbfiguren endlich ist ein Stück der Sonnenscheibe mit Strahlen sichtbar. Ueber der Darstellung zieht sich in einem abgesonderten Streifen ein Epheukranz hin, unter dem sich der Name des Künstlers befindet, *ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ*. Die Rückseite zeigt Dionysos und einige Figuren seiner Begleitung: Neap. ant. Bildw. 308, N. 404; Millingen Anc. uned. mon. 27; Mus. Borb. XIV, t. 28.

3) Kelchförmiges Gefäss, zu Anfange dieses Jahrhunderts im Besitze des Bischofs von Nola, also wohl in der Nähe dieser Stadt gefunden: Komödienscene, etwa eine Parodie des Mythos von Prokrustes: *ΧΑΡΙΝΟΣ*, wie ein Bauer mit einem Pedum, liegt auf einem Bette; an seinem Fusse zieht *ΓΥΜΝΑΣΟΣ*, während *ΔΙΑΣΙΡΟΣ* ihn am Arme festhält und hinter diesem *ΚΑΓΧΑΣ* wie ängstlich zuredend beide Hände vorstreckt. Zur Andeutung des Theaters dienen ausser dem Costüm der Figuren zwei Masken, ein Kranz über denselben und eine Thür zur Seite, so wie unter der Darstellung das Proscenium durch Pilaster bezeichnet ist. Die Künstlerinschrift *ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΑΦΕ* findet sich

wiederum unter einem Epheukranze über dem Bilde: Millingen Vases grecs, t. 46; Wieseler Bühnenwesen IX, 15.

Endlich hat man im C. I. gr. n. 8483 dem Assteas einen nolanischen nach Paris verkauften zweihenkligen Becher beilegen wollen, der auf jeder Seite mit einem Viergespanne nebst Lenker geschmückt ist: Gargiulo Racc. di mon. t. 100; Inghirami Vasi III, 294. Aber wenn schon aus den flüchtigen Schriftzügen sich der Name nur mit Gewalt herauslesen lässt, so wird die Beziehung auf diesen Künstler noch dadurch erschwert, dass die Figuren schwarz auf rothem Grunde sind.

Brygos.

Dass der *BPVΛOS* geschriebene Name nicht Brylos, sondern Brygos zu lesen 663 sei, ist nach einer von Lebas gemachten Bemerkung durch de Witte nachgewiesen worden: Ann. d. Inst. 1856, p. 86. Die Vasen mit seinem Namen, sämmtlich Trinkschalen mit rothen Figuren, sind von sehr sorgfältiger Ausführung in noch etwas strengem Styl, denen des Hieron sehr verwandt. — 1) aus Vulci, im Städel'schen Institut zu Frankfurt. *A.* Auf hohem Throne sitzt ein bärtiger Mann in langem Gewande und Mantel, von königlicher Haltung mit dem Scepter in der Linken und einer Schale in der Rechten. Sein Sitz ist innerhalb eines, durch zwei dorische Säulen angedeuteten Gebäudes zu denken, aus dem, vom Könige sich entfernend, zwei Frauen heraustreten, die hintere, wie es scheint, mit einer Fackel in der Linken, die vordere mit einer Granatblüthe in der Rechten. Beide wenden sich gegen die auf geflügeltem Wagen sitzende langbekleidete Gestalt, welche in ihrer Linken Aehren oder Mohnstengel, in der Rechten eine Schale hält (Triptolemos nach Gerhard, Demeter nach Welcker). Hinter dem Wagen erscheint zunächst eine Frau, welche sich rückwärts wendend eine Schale einer geflügelten weiblichen Gestalt mit der Oenochoe in der Rechten entgegenstreckt. Eine andere Frau mit zwei Fackeln blickt ebenfalls nach dieser, ist aber mit ihrem Körper gegen einen vollständig gerüsteten Krieger gewendet, der in seiner Rechten eine Schale hält. Neben ihm ist eine niedrige, würfelartige Basis sichtbar; und über den beiden letzten Figuren liest man *BRVΛOSEΓOIESEN*. Bis zu ihnen reicht von der andern Seite der Schale her der Schwanz einer gewaltigen Schlange, die neben Strauchwerk sich hinter zwei fliehenden Frauen erhebt. Sie tragen in ihren Händen arabeskenartige Blumen und eilen einem Hause zu, das durch eine dorische Säule in der Mitte dieses Bildes bezeichnet ist. Innerhalb desselben kommt ihnen eine Frau mit ausgestreckten Armen entgegen, hinter der auf Stühlen ein bärtiger Mann und eine Frau oder ein Jüngling, ebenfalls mit dem Ausdrucke des Erstaunens sitzen. Innen: eine fliehende Frau wendet sich gegen einen sie verfolgenden bärtigen Mann in langem königlichen Gewande zurück, der durch das Attribut eines Zweizacks charakterisirt ist, wahrscheinlicher Pluton als Poseidon: Gerh. Trinksch. u. Gef. Taf. A. B.; Welcker: Ann. d. Inst. 1850, tav. d'agg. G und Alte Denkmäler III, p. 92. Die Erklärungen beider Gelehrten 664 weichen bedeutend von einander ab, wesshalb hier nur die Beschreibung der Figuren ohne Namen gegeben wurde.

2) Nur durch eine kurze Erwähnung bei Gerhard Aus. Vas. I, S. 217, *n*, ist eine Schale mit gleicher Inschrift bekannt: *A.* Triptolemos; *B.* Menelaos

und Helena; innen ein Amazonenbild. — 3) aus Vulci in der Feoli'schen Sammlung, mit der gleichen Inschrift auf dem Henkel: aussen ein Komos von vierzehn Figuren, sieben auf jeder Seite; lebhaft bewegter Tanz unter Begleitung der Doppelflöte und Leier; innen eine Frau, einem Manne den Kopf haltend, der sich des zu viel genossenen Weines entledigt: Ann. d. Inst. 1856, p. 83.

4) In der Campana'schen Sammlung: *A.* An einen Felsen, an den ein scepterartiger Stab gelehnt ist, und neben einem Palmbaum sitzt Paris, in langem Untergewande mit Mantel, zur Leier singend. Ihm naht Hermes in seiner gewöhnlichen Tracht, um ihm die drei Göttinnen vorzuführen. Von ihnen ist nur Hera mit verschleiertem Hinterhaupte und Scepter vollständig erhalten; an den beiden anderen Göttinnen fehlt der obere Theil der Figuren. *B.* Eine, wie es scheint, männliche Figur in langem Chiton und Mantel, geschmückt mit einer Stirnbinde und mit scepterartigem Stabe, der eine ähnliche, nur minder vornehme Gestalt folgt, reicht die Rechte einer reich bekleideten und verschleierten Frau, die ihr entgegeneilt. Neben ihr steht ein Stuhl, hinten ist ein Beutel aufgehängt. Auf diese Gruppe blickt ein bärtiger langbekleideter Mann mit Stirnband und Scepter in königlicher Haltung, während er die Rechte gegen eine andere Frauengruppe ausstreckt, die sich innerhalb eines durch eine dorische Säule angedeuteten Gebäudes befindet. Es ist eine sitzende Frau, die in der erhobenen Linken, wie es scheint, eine Spindel hält, auf welche sie mit der Rechten hindeutet, und eine hinter der Lehne des Stuhles stehende Frau, welche mit lebendig erhobenen Armen nach der Bewegung der erstern blickt, während ihre Füsse nach der andern Seite gerichtet sind, wo ein Arbeitskorb steht. Innen: Apollo, langbekleidet mit Stirnband und Scepter und begleitet von einem Reh, im Gespräch mit der ebenfalls langbekleideten Artemis, welche durch den Bogen in der Linken und den Köcher auf dem Rücken charakterisirt ist. Die Inschrift *BRVΛOSE*... auf dem Henkel: Ann. d. Inst. 1856, t. 14.

5) Aus Vulci; einst im Besitz Joly de Bammeville's: *A.* Auf einem Altar, neben dem sich ein grosser Dreifuss erhebt, sitzt der greise Priamos, *ΓRIAMOS* in reichem königlichen Gewande mit dem Scepter; als Schutzflehender streckt er beide Arme dem Neoptolemos, *NEOΓTOΛEMOS* entgegen, der, bärtig und vollständig gerüstet, einen der jüngsten Priamiden, einen nackten Knaben, beim Knöchel gefasst hat, um ihn so gegen den Altar zu schleudern. Nach dieser Scene blickt, auf der andern Seite des Altars, sich entfernend, Polyxena, *ΓO-ΙVXΣENE*, vor welcher vollständig gerüstet Akamas, *AKAMA·*. (*r*) schreitet. Ob er sie führt, ist wegen des vorgehaltenen Schildes nicht deutlich. *B.* Andromachos, *ANΔROMAXOS*, bärtig und nur mit der Chlamys bekleidet, ist verwundet auf den Rücken gefallen, nicht mehr im Stande, das Schwert in seiner Rechten zu halten. Ueber ihn beugt sich ein jugendlicher vollständig gerüsteter Krieger, im Begriff, ihm mit dem Schwerte den Todesstoss zu versetzen. Sein Name lautet in einer mir vorliegenden, aber offenbar nicht genau nach dem Original revidirten Zeichnung *OΓSIME*. Dem Gesunkenen eilt raschen Schritts Andromache, *ANΔROMAXE* (*r*) zu Hülfe, in beiden Händen eine grosse Mörserkeule zu einem gewaltigen Schlage erhebend. Hinter ihr flieht Astyanax, *ASTV-ANA+S* (*r*), ein Knabe mit leichter Chlamys, nach der Mitte zurückblickend. In ähnlicher Weise eilt eine reich bekleidete Frau hinter dem Krieger mit dem

665

Ausdrucke des Entsetzens von dieser Mordscene weg. Weiter folgt hier noch die Gruppe eines vollständig gerüsteten Griechen im Kampfe gegen einen schon gesunkenen Trojaner, der wie der erste nur mit der Chlamys bekleidet ist, und mit dem Schwerte noch einen schwachen Widerstand zu leisten sucht. Innen: ein greiser König mit weissem Haar, in langem Gewande und mit dem Scepter, auf einem Stuhl sitzend, hält in der Rechten eine Schale, um sie aus der Oenochoe von einer vor ihm stehenden Jungfrau, *BRISEEΣ*, füllen zu lassen, welche ihre Linke wie nachsinnend erhebt. Im Felde ist ein Schwert und ein Schild aufgehängt. Die Inschrift *BPVΛOSEΓOIESEN* auf dem Henkel: Bull. d. Inst. 1843, p. 71.

Endlich 6) ist dem Brygos noch eine in Tarquinii gefundene, jetzt dem 666 Herzog von Luynes gehörende Schale beizulegen, auf deren Fuss mit schwarzen Buchstaben die Inschrift *BPY . . . EΓOIESEN* gemalt ist, während sich auf einem der Henkel nur *B* erhalten hat. Im Innern ist Nike oder Eirene dargestellt, geflügelt, mit dem Caduceus und aus der Oenochoe einer sitzenden Gottheit einschenkend; dabei . . . *ΛLOS*. Aussen fanden sich mehrere sitzende Gottheiten; man erkennt noch Poseidon; *HO . . .*; Eros; Nike; *HEL . . .* (*r*): Bull. d. Inst. 1829, p. 198; de Witte p. 398. Die früher vorgeschlagene Ergänzung des Namens in Bryaxis wird durch die später gefundenen Vasen ohne Schwierigkeit beseitigt.

Charitaeos.

Zuerst bekannt ward eine Schale aus Caere mit schwarzen Figuren: im Innern Herakles den Löwen erwürgend; aussen einerseits: *+APITAIOS EΓOIESENME*, andererseits: *+APITAIOS⁝ EΓOIESEN EME*: *EV*: Visconti Mon. di Ceri t. IX, D (Atti dell' Acc. rom. VII). Von einer (vulcentischen?) Hydria mit schwarzen Figuren, einst bei Depoletti in Rom, gab sodann R. Rochette (Journ. des Sav. 1843 Mai, p. 284 und Lettre à Schorn p. 38) Nachricht. Beide Bilder derselben beziehen sich nach ihm auf den Kampf der Griechen und Amazonen. Die Inschrift *KAPIΘAIOS* (so!) *EΓOIESEN*, soll unter dem Fusse gravirt sein. Endlich soll nach einer brieflichen Mittheilung de Witte's (aus dem Jahre 1852) für das britische Museum eine Schale mit rothen Figuren angekauft worden sein, die ich jedoch im Catalog nicht auffinde. Gymnastische Darstellungen und Epheben bei einem Labrum schmücken die Aussenseite; im Innern findet sich neben einem Diskuswerfer die Inschrift *XAPITAIOS EΓOIESEN*. Die abweichende Namensform der zweiten Vase ist wohl weniger mit R. Rochette auf den dorischen Dialect, als mit dem Herausgeber des C. I. n. 8317 auf die Nachlässigkeit des Malers zurückzuführen.

[Chariton.

An einer unteritalischen Vase findet sich der Name *XAPITΩN* auf den Fuss gravirt: Millingen Vases de Coghill pl. XI. Da jedoch das Verbum dabei fehlt, so ist kein Grund, ihn für den des Verfertigers zu halten.]

Chelis,

667 bekannt als Verfertiger vulcentischer Schalen, von denen die erste, jetzt im pariser Museum, innen schwarze, aussen rothe Figuren zeigt, nämlich aussen: *A*. einen Jüngling mit einem Stabe zwischen zwei grossen Augen; *B*. eine Pflanze ebenso; innen: einen Satyr mit Rhyton und *XELIS EΓOIESN* (so):

[Dubois Vases de Canino n. 180;] Mus. étr. de Canino p. 10, n. 1915. — Die zweite, jetzt in München (n. 736) ist nicht, wie mehrfach angegeben wird, mit schwarzen, sondern mit rothen Figuren in strengem, vortrefflichem Style geschmückt; aussen: *A.* der bärtige Dionysos mit Trinkhorn und Rebzweig zwischen einem bärtigen ithyphallischen Satyr mit Trinkhorn und Weinschlauch und einer Bacchantin mit Krotalen und Thyrsos; *B.* ein bärtiger ithyphallischer Satyr sucht eine Bacchantin mit einer Schlange und einem Thyrsos in den Händen am Gewande zurückzuhalten; von der andern Seite eilt eine andere Bacchantin mit einem Myrthenzweige in der Linken herbei; innen: ein bärtiger ithyphallischer Satyr mit Schlauch und Trinkhorn, im Felde *+ELIS EΓOIEI.* Zuerst erwähnt Bull. d. Inst. 1829, p. 84. Die dritte, ebenfalls mit rothen Figuren, befand sich einst in der Sammlung Canino's [Dubois l. l. n. 224]; *A.* ein Diskuswerfer, zwei Ringer und drei andere Jünglinge; *B.* zwei Jünglinge, welche drei Pferde führen; unter den Henkeln zwei Fische, innen ein Jüngling mit Springgewichten: *X... IS EΓOIESEN.* — Endlich wird noch eine vierte Schale erwähnt mit dem Streite des Apollo und Hermes um die Leier als Innenbild: Rapp. volc. n. 247; Panofka Vasenbildner S. 157.

Deiniades, s. Philtias.

Didymos.

Er ist der Künstler eines bei Bari gefundenen Trinkhorns in Form eines gezäumten Maulthierkopfes von ausgezeichneter Naturwahrheit. Um den oberen Rand herum finden sich drei Figuren, roth auf schwarzem Grunde, mehr dem Styl nolanischer als späterer unteritalischer Vasen sich annähernd: ein mit grossen Flügeln versehener schwebender Eros trägt einen Hasen bei den Ohren und Hinterläufen auf einen Jüngling zu, der, mit einem Mantel bekleidet, einen Apfel in der Rechten hält; vor ihm ein kleiner würfelartiger Altar. Auf der andern Seite des Eros erscheint, von ihm abgewendet, ein anderer Jüngling im Mantel mit einem Giessgefässe. Die Inschrift *ΔIΔYMOΣ EΓOIEΣEN* findet sich hinter der zweiten Figur und vor dem Eros. Die Buchstaben auf dem Altar *ΛΔOS* hat Panofka *ναος* gedeutet, doch sind sie vielleicht nur ein flüchtiges *καλός*; eben so scheint es mir zweifelhaft, ob *IΔIΛ* vor der dritten Figur *Ἶρις* zu lesen sei. Die übrigen Schriftzüge bieten keinen Sinn: Mus. Borb. V, 20; Panofka Trinkhörner Taf. 2, 1 (Berl. Akad. 1850). 668

Duris.

Der auf den Vasen Doris geschriebene Name wird seit O. Müller für Duris erklärt. Während er sich meist auf Vasen mit rothen Figuren von freiem Style mit *ἔγραψεν* verbunden findet, erscheint er einmal mit *ἐποίει* neben einer allerdings rothen Figur, die aber weniger in der Gewandung, als in der ganzen Haltung und im Ausdruck etwas Archaisches hat. Es ist dies 1) ein kleiner Teller aus Etrurien im berliner Museum (N. 1853): Athene, sitzend auf einem viereckigen, mit einem gemalten Pegasus verzierten Sitze, und angethan mit Helm und Aegis, hält in der Rechten den Speer und auf der vorgestreckten Linken eine Eule mit einem Kranze im Schnabel; vor ihr *ΔOPIS EΓOIEI*: Gerhard Trinksch. und Gef. T. 13; Panofka Vasenbildner T. 1, 4.

Mir nicht näher bekannt ist 2) ein Kantharos: Herakles, der gegen vier Amazonen kämpft: *ΔORISEΓRAΦSENKAIEΓOIESEN.* ℞ Ein vollständig

gerüsteter Krieger, etwa Telamon, ebenfalls gegen vier Amazonen kämpfend; *XAIPESTRATOS KALOS*: Arch. Zeit. 1846, S. 287.

Alle noch übrigen Gefässe des Duris sind Trinkschalen: 3) aus Vulci im britischen Museum (n. 824), mit einer Darstellung von fünf Thaten des Theseus: *A.* Theseus zieht den Sinis zur Fichte; und zückt das Schwert gegen die schon mit dem Speer verwundete krommyonische Sau; neben ihr erscheint die Nymphe Phaea. *B.* Ringerkampf mit Kerkyon, der im Fallen sich vergeblich von den erdrückenden Umarmungen seines Gegners loszumachen strebt; Theseus im Begriff den Skiron häuptlings über den Felsen herabzustürzen. Hinter Theseus ist Athene als Zuschauerin sichtbar. Innen der Kampf mit dem Minotauros, welcher niedersinkend von dem Schwert des Theseus bedroht wird. Hinter diesem *ΔORIS ENPAΦσEN*: Gerhard Auserl. Vas. III, T. 234. Im englischen Catalog ist diese Vase als n. 183 des Mus. étr. de Canino bezeichnet, wonach 669 also de Witte's Vermuthung bestätigt wird, dass die von ihm selbst unter N. 1 und 6 angeführten Beschreibungen sich nur auf eine einzige Vase beziehen. — 4) in der Campana'schen Sammlung: *A.* Peleus mit Thetis ringend, deren Verwandlungen durch einen Löwen und eine Schlange angedeutet sind; zu jeder Seite zwei erschreckte Frauen. *B.* Vier erschreckte Frauen, eine davon mit einem Delphin in der Hand, fliehen auf ein sitzendes Paar zu, nämlich Poseidon durch den Dreizack, und Amphitrite durch einen Delphin charakterisirt. Im Felde noch zwei Delphine. Innen: Poseidon, vielfach restaurirt; der Kopf jedoch und der Dreizack alt; er hält eine Schale einer Frau hin, welche sie aus der Oenochoe füllt. Dahinter *ΔOR . . . . RAΦSEN.* — 5) aus Vulci, früher im Besitz Durand's (n. 118), dann Magnoncour's (n. 23), endlich W. Hope's: aussen sieben Männer in obscönen Stellungen um eine Flötenspielerin herumtanzend; auf beiden Seiten ziemlich gleichmässig wiederholt. Innen der bärtige Dionysos auf einen Flötenspieler gestützt; *ΔORIS EΛRAΦSEN.* — 6) aus Vulci, jetzt im britischen Museum (n. 852): aussen drei Männer zum Trinken gelagert, zu denen sich auf der einen Seite ein Knabe, auf der andern zwei als Diener gesellen. Im Felde eine Reihe von Gefässen verschiedener Form aufgehängt; und *KALOS.* Innen ein laufender Mann mit Trinkschale und Stab, hinter ihm *ΔOPIS EΓPAΦΣN* (*r*): Mus. étr. de Canino n. 1184. — 7) aus Vulci, in der Sammlung R. Rochette's: *A.* Ein Aufseher, der zwei Gruppen von Faustkämpfern überwacht. Inschrift wie 5. *B.* Aehnliche Scene mit der gleichen Inschrift und *KALOS.* Innen ein Jüngling mit Schnüren in der einen Hand, während er die andere gegen einen Altar ausstreckt: [Dubois Vases de Canino n. 214]. — 8) in der Campana'schen Sammlung; innen ein Jüngling im Mantel auf einem Stuhle sitzend, mit einem Krückstock ein Kaninchen auf dem Schooss haltend; im Felde ein Beutel und ein Oelfläschchen; hinter der Figur *ΔoRISEΛRαΦSEN* (*r*); vor ihm *HOΓAISKALOS.* Um dieses Mittelbild herum finden sich im Innern zehn Figurenpaare, bestehend je aus einem bärtigen, in seinen Mantel gehüllten und auf seinen Stock gestützten Manne, vor je einem sitzenden, ebenfalls eingehüllten Jüngling; einer dieser letzteren hält eine Leier, ein anderer hat einen Hasen beim Ohr gefasst. Im Felde allerlei Geräth und *HOΓAIS KA-* 670 *LOS.* Etwas restaurirt. Aussen finden sich auf jeder Seite drei ähnliche Paare, bei denen ebenfalls ein Hase zweimal wiederkehrt. Einige Inschriften sind

fragmentirt. Auf dem Fusse, der übrigens von der Schale getrennt war, liest man *ΠVΘON* gemalt. — 9) eine ähnliche Schale erwähnt de Witte p. 513: „Innen eine sitzende Figur, die eine Börse hält. Aussen zehn Epheben, denen Hasen angeboten werden. Die Inschrift *ΔOPIS EΓPAΦSEN* ist zweimal wiederholt.“ — 10) ebenfalls in der Campana'schen Sammlung: aussen auf jeder Seite vier jugendliche Athleten (mit Diskus, Springgewichten, Hacke) und zwei Aufseher mit Stäben; unter jedem Henkel ein Sessel mit darauf gelegtem Gewande. Innen ein Jüngling mit Mantel, mit dem am untern Ende gespaltenen Stabe der Aufseher in der Palästra; rings herum *ΛoR⅍S EARAΦSEN XAIREST RESTRATOS KAΛOS* (so). — 11) Eine Schale mit ganz ähnlichen Figuren und derselben Inschrift sah ich im Nachlasse E. Braun's. — Da der grösste Theil der Campana'schen Sammlung aus cäretanischen Ausgrabungen stammt, so darf ausser Vulci auch Caere als Fundort der Gefässe des Duris betrachtet werden.

[Echekrates.

Die von Panofka: Arch. Zeit. 1850, S. 120 auf einer münchener Schale (N. 11) angeblich *EXEKPATES KατεTEΛESEN* gelesene Inschrift wird von Jahn als sinnlos bezeichnet.]

[Elkchateis.

Ebenfalls auf einer münchener Schale glaubte Micali Mon. ined. p. 255, n. 2 eine Künstlerinschrift *ELKXATEIΣ . . . IESEN* zu lesen. Da Jahn sie nicht erwähnt, so gehört sie gewiss zu derselben Klasse, wie die des Echekrates.]

Epigenes.

Kantharos aus Vulci mit rothen Figuren von freier und sehr feiner Zeichnung, jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes: Achilles, *AXIΛΛEVS*, in voller Rüstung, steht der Kymothea, *KVMOΘEA*, gegenüber, welche ihm mit der Rechten eine gefüllte Schale reicht, während sie in der Linken die Oenochoe hält. Hinter Achilles erscheint Agamemnon, *AΓAMEMNON*, bekränzt, in weitem Mantel und mit Scepter; hinter Kymothea Ukalegon, *OYKAΛEΓON*, als Leichtbewaffneter, beide nach der Mitte gewendet. R. Antilochos, *ANTIΛOXOS*, gekleidet wie Ukalegon, steht dem Nestor, *NESSTOP*, gegenüber, der ein langes Untergewand mit Mantel und ein Scepter trägt; und eben so, von Antilochos abgewandt, Patroklos, *ΓATPOKΛOS*, gerüstet wie Achilles, gegenüber der *ΘETIS*, die in der Rechten eine Oenochoe, in der erhobenen Linken eine Schale hält. Zwischen beiden *EΓIΓENES EΓOESE*: Ann. d. Inst. 1850, tav. d'agg. H. I. 671

Epiktetos.

Epiktetos, durch zahlreiche Werke uns bekannt, scheint schon im Alterthume sich eines guten Rufes erfreut zu haben: eine seiner Vasen ist in Pantikapaeon gefunden worden (N. 23); eine andere in Capua (N. 5); eine dritte in Caere (N. 8); alle übrigen scheinen aus Vulci zu stammen, indem nur bei dreien (N. 2, 21, 22) die Herkunft nicht ausdrücklich angegeben wird. Ueberall wird er durch das Verbum als Maler bezeichnet, und wo sich sein Name allein findet, ist der Styl der sorgfältige, noch einigermassen strenge der rothen Figuren. Indessen arbeitete er für verschiedene Fabriken, und in den Fällen, wo dies durch die Inschrift bezeugt ist, zeigen sich zuweilen auch Verschiedenheiten

des Styls. So findet sich 1) sein Name in Verbindung mit dem des Nikosthenes (s. unter diesem N. 48), auf einer Schale mit rothen und schwarzen Figuren; 2) mit Hischylos (N. 6) auf einer Schale ebenfalls mit schwarzen und rothen Figuren; doch kennen wir aus derselben Fabrik 3) eine Schale nur mit rothen Figuren (N. 5). —

Rothe Figuren zeigt 4) eine Schale aus der Fabrik des Python; 5) eine capuanische Vase aus der des Pistoxenos; 6) eine Schale aus der des Pamaphios oder Panphaeos (N. 10), sowie 7) eine zweite, wahrscheinlich aus derselben Fabrik (N. 11), obwohl hier das Verbum ἐποίησεν fehlt.

Von den Gefässen, auf denen sich der Name des Epiktetos allein findet, nenne ich zuerst 8) eine „Pelike" aus Caere im berliner Museum (N. 1606): eine Frau in langem Untergewande und Mantel, das Haupt mit einer Haube bedeckt und in der Linken ein Scepter mit Palmettenbekrönung, in der Rechten einen Apfel haltend; sie blickt nach rückwärts um, wo (auf der Rückseite der Vase) eine ihr ganz ähnliche Frau, nur ohne den Apfel folgt. Die Inschrift *EΓIKTETOS EΛPAΦSEN* ist zweimal wiederholt, das eine Mal zu beiden Seiten 672 der ersten Figur, das andere Mal über der zweiten: Gerhard Auserl. Vas. IV, T. 299, wo in dem zweiten Wort sich einmal die Form Σ findet. —

Häufiger sind Trinkschalen mit dem Namen dieses Künstlers: 9) früher bei Durand (n. 341), jetzt im britischen Museum (n. 828): *A.* Theseus, kurzbekleidet und mit dem Schwert bewaffnet, im Kampfe mit dem Minotauros, der sich durch einen Stein zu vertheidigen sucht; zur Seite je eine Frauengestalt; zwischen der Hauptgruppe *EΛPAΦΣEN*. *B.* Fünf Jünglinge, von denen nur der letzte mit einer Chlamys bekleidet ist; der mittelste neben einer grossen Amphora hält eine Trinkschale, der zweite, tanzend, eine kleine runde Vase, der dritte ein grosses Mischgefäss, der vierte, hinter dem ersten, spielt die Flöte; der letzte trägt wiederum eine Trinkschale; in der Mitte *EΓIKTETOS EΓPAΦSEN*. Innen ein bärtiger halbbekleideter Mann auf einem Lager, die Leier spielend; während vor ihm ein Flötenbeutel aufgehängt ist; *HIΓΓAPχOς KALOS*. — 10) jetzt im Louvre: *A.* Acht kämpfende Krieger und ein neunter, sterbend zwischen ihren Füssen. Drei Schilde haben zum Zeichen einen Anker, drei andere einen Raben, eine Schlange und einen Hund, ein anderer die Inschrift *KALOS* zweimal oder *ΠAIS KALOS*. Ausserdem . . . *IKTETOS*. *B.* Sieben Mänaden in orgiastischem Tanze; *EΓRAΦSEN*. Innen eine sitzende Leierspielerin; *HIΓΓARXOς KALOS*: Mus. étr. de Canino n. 561. — 11) einst in Canino's Besitz, der im Catal. di scelte antichità n. 578 das Innenbild beschreibt als einen Jüngling mit einer Amphora in der Rechten und einem Trinkgefässe, welches er auf dem linken Arme balancirt; ringsherum *EΓIKTETOS EΓPASΦEN*. Nach dieser Beschreibung scheint diese Schale identisch zu sein mit der von Panofka im Cab. Pourtalès pl. 41 publicirten, welche einzig darin eine Abweichung zeigt, dass der Jüngling in der Rechten nicht eine Amphora, sondern eine Oenochoe trägt. 12) einst bei Durand (n. 133), jetzt in der Blacas'schen Sammlung; innen ein kauernder Silen, der mit beiden Händen einen Schlauch hält; Inschrift wie N. 8.

Dem Epiktet eigenthümlich ist eine Art flacher Teller mit runden, von einem schmalen Rande umgebenen Bildern, von denen sich eine ganze Reihe

erhalten hat: 13) ein ithyphallischer kauernder Silen, in jeder Hand eine Flöte haltend; der Flötenbeutel ist an dem Phallus aufgehängt; Inschrift wie N. 8: 673 de Witte Cat. étr. n. 53; [Dubois Cat. Pourt. n. 374]. — 14) früher in Canino's Besitz (de Witte Cat. étr. n. 117), jetzt im britischen Museum (n. 987): eine Amazone mit Bogen und Pfeil; vor ihr der Köcher; Inschrift wie N. 11. — 15) ebendaselbst (n. 988) und aus derselben Sammlung stammend (de Witte n. 189): ein junger Krieger neben seinem Rosse; *EΓIKTETOS EγPαSΦEN.* — 16) aus derselben Sammlung (de Witte n. 174), jetzt im Louvre: ein nackter und ein bekleideter Jüngling, ersterer mit Binden und Myrthenzweigen geschmückt, der zweite mit dem gabelartigen Stabe der Pädotriben versehen; Inschrift wie N. 11. — 17) ebendaher (de Witte n. 175), jetzt in der Blacas'schen Sammlung: ein nackter Jüngling, die Doppelflöte spielend, während er ein anderes Flötenpaar in einem Beutel an seinem Arm trägt; dazu ein bärtiger, mit der Chlamys bekleideter Mann, der sich bückt, um mit beiden Händen einen Becher von der Erde aufzuheben· Inschrift wie N. 11. — 18) ebendaher (de Witte n. 177), später bei W. Hope: ein Knabe, mit der Chlamys bekleidet, auf einem grossen Hahn reitend; Inschrift wie bei N. 11. — 19) ebendaher (de Witte, n. 178), dann bei Beugnot (n. 63), später bei Rollin: ein nackter bärtiger Mann, seine Chlamys an einem Stock über der Schulter tragend; in der Rechten trägt er ein Trinkgefäss; am linken Arm hängt der Flötenbeutel; Inschrift wie N. 11. — 20) einst bei Campanari, also wahrscheinlich vulcentisch: ein bärtiger, halb gelagerter Mann, der sich des zu viel genossenen Weines entledigt, während eine halbbekleidete Frau mit einer Vase in der Hand ihm dabei Hülfe zu leisten scheint; Inschrift wie N. 11: Bull. dell' Inst. 1841, p. 35, wo der Bull. 1840, p. 54 begangene Irrthum berichtigt wird. — 21) einst in Braun's Besitz, wahrscheinlich vulcentisch: der bärtige Dionysos mit Kantharos und Rebzweig, und ihm gegenüber ein bärtiger Satyr in burlesker Bewegung; Inschrift wie N. 11. — 22) in der jetzt verkauften Rogers'schen Sammlung: eine Frau mit einem Kruge und vor ihr ein knieender Mann; Inschrift wie N. 11: Gerhard Arch. Anz. 1856, p. 251. — 23) Ein Vasenfragment mit dem Namen des Epiktetos aus Pantikapaeon im Museum von Odessa kenne ich nur aus dem Citat von Jahn Münch. Vas. Einleit. Anm. 116. — 24) Endlich hat man den Namen dieses 674 Malers auf einem vulcentischen Lekythos zu finden geglaubt, auf dem ein von zwei Pfeilen getroffener Krieger, mit Helm, Schild und erhobenem Speer, schwarz auf weissem Grunde gemalt ist. Die Inschrift ist jedoch fragmentirt und restaurirt, so dass sich über die wirklich alten Bestandtheile nicht urtheilen lässt. An Wahrscheinlichkeit verliert die Beziehung auf Epiktet aber dadurch, dass bisher von seiner Hand nur rothe Figuren bekannt geworden sind: de Witte, Cat. Durand n. 852; Luynes Vases, pl. 16.

Epilykos.

Schale mit rothen Figuren: *A.* Herakles im Begriff dem Acheloos das Horn abzubrechen; daneben ein Baum. *B.* Bärtiger Mann mit einem Trinkgefäss eine Frau verfolgend, die durch ein Thierfell über dem Gewande und einen Baumzweig als Bacchantin bezeichnet ist. Innen in etwas strengerem Styl Hermes mit Chlamys, Petasos und Flügelstiefeln, in der Linken den mit der heiligen Binde geschmückten Caduceus, in der Rechten, wie es scheint, eine

Blume haltend; *ΕΓΙLVΚΟS* . . *RΑΦSEN ΚΑLΟS*: in der Campana'schen Sammlung.

Epitimos.

Vulcentische Schale; innen schwarz gemalt ein Krieger im Begriff sein Pferd zu besteigen, während ein Bogenschütz neben ihm schon auf dem seinigen sitzt; aussen in Umrisszeichnung ein bärtiger Kopf im Profil; darunter zwischen zwei Löwen *ΕΓΙΤΙΜΟS ΕΓΟΙΕSΕΝ*; auf der andern Seite ein weiblicher Kopf mit Kekryphalos; und ebenso die Inschrift und Löwen: Mus. étr. du pr. de Canino p. 11, n. 2307; [Dubois Vases de Canino n. 203]; Campanari (Atti dell' Acc. rom. VII, p. 90) las fälschlich *Επίθυμος*.

Erginos.

Vulcentische Schale mit rothen Figuren, aber im Styl sich der Freiheit unteritalischer Vasenbilder sehr annähernd, im berliner Museum (N. 1756). Dargestellt sind Kämpfe der Götter gegen die Giganten und zwar: aussen: *A.* in der Mitte Zeus, *ΖΕVΣ*, mit dem Scepter in der Linken, den Blitz gegen Porphyrion, *ΓΟΡΦVΡΙΩΝ*, schwingend, der fliehend und sich mit dem Schilde deckend einen Stein zu seiner Vertheidigung erhebt. Hinter Zeus Artemis, *ΑΡΤΕΜΙΣ*,
675 den Köcher auf dem Rücken, wie sie mit zwei Fackeln ihren Gegner *αιΓΑΙΩΝ* bereits niedergeworfen hat, der allein von allen Giganten unbehelmt und ohne Schild nur mit einem Thierfell über dem erhobenen linken Arm sich zu schützen sucht. Auf der andern Seite des Zeus Athene, *ΑΘΕΝΑΙΑ*, mit vorgehaltener Aegis, den Speer schwingend, um Enkelados, *ΕΚΕΛΑΔΟΣ*, zu durchbohren, der auf das Knie gesunken und im Begriff das Schwert zu ziehen, ihr die vom Schild entblösste rechte Seite darbietet. *B.* Hier nimmt den Mittelpunkt Apollo, *ΑΓΟΛΛΩΝ* ein, welcher, den Bogen in der Linken tragend, das Schwert gegen den mit Schild und Speer gewaffneten Ephialtes, *ΕΦΙΑΛΤΕΣ*, erhebt. Weiter folgt der bärtige Ares, *ΑΡΕΣ*, mit Helm, Schild und Lanze, im Begriff seinen schon auf das Knie gesunkenen, aber mit gezücktem Schwerte sich noch kühn umblickenden Gegner zu durchbohren. Den Namen desselben, in welchem Mimas zu vermuthen ist, las de Witte nicht mit voller Sicherheit *ΜΑΙΜΩΝ* oder *ΜΑΙΜΑΝ*. Hinter Apollo kämpft Hera, *ΗΕRΑ*, mit dem Speer gegen Phoitos, *ΦΟΙΤΟΣ*, der, auf das Knie gesunken, das Schwert in seiner Rechten schwingt. Im Innenbilde erscheint besonders gewaltig Poseidon, *ΠΟΣΕΙΔΩΝ*, mit dem Dreizack den Polybotes, *ΓΟΛVΒΩΤΕΣ* bedrohend, der vor allen anderen Giganten durch einen kurzen Chiton und darüber angelegten Panzer ausgezeichnet ist, aber, auf das eine Knie gesunken, von seinen Waffen keinen Gebrauch macht, sondern nur mit seiner Rechten den Arm des Poseidon von seiner Schulter zu entfernen strebt. Hinter Poseidon wird endlich Gaea, *ΓΕ*, sichtbar, die, bis an das Knie aus dem Boden aufsteigend, beide Hände wie um Gnade flehend erhebt. Im Abschnitte unter diesem Bilde steht die doppelte Inschrift *ΕΡΓΙΝΟΣ ΕΓΟΙΕΣΝ* und darunter *ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΕΣ*: *ΕΛΡΑΦΕ*. Publicirt von Gerhard Trinksch. und Gef. T. 2 und 3. Die Lesart der Inschriften ist hauptsächlich durch de Witte (p. 395) festgestellt. Wegen der Form *ἐποιεσν* vermuthet Jahn (Einleitung S. CX, N. 789), dass auch *ἐγραφε* nur flüchtige Schreibung für *ἐγρασφε* oder *ἐγραφσν* sei. Doch kann für sich betrachtet das Imperfectum hier nicht auffällig sein; vgl. S. 444.

Ergoteles.
Schale, an den Henkeln mit Palmetten verziert; die Inschrift *EPΛOTEŁESE-ΠOIESENHONEΛPXO* ist auf beiden Seiten wiederholt. Als Fundort wird 676 nur allgemein Etrurien angegeben: Gerhard Neuerw. Denkm. N. 1779.

Ergotimos.
Das Werk des Ergotimos in Verbindung mit Klitias ist die berühmte Vase, welche, 1845 von A. François bei Chiusi entdeckt, sich jetzt im Museum zu Florenz befindet. Es ist eine Amphora mit gewundenen Henkeln (a volute), geschmückt mit mehreren Reihen Figuren im reinsten Archaismus und ausgezeichnet durch eine Fülle von Inschriften. Wir beginnen die Beschreibung mit dem Streifen um den Hals, welcher zwei Darstellungen enthält: *A.* Die Jagd des kalydonischen Ebers. Dieser, schon von mehreren Pfeilen getroffen, stürmt vorwärts über den Körper des *ANTAIOS* hinweg. Ein getödteter Hund *OPMENOS* liegt vor ihm, ein anderer *POPA+S* greift ihn von hinten an, ein dritter *MAPΦoαS* (*r*) springt über seinem Rücken nach dem Ohr. Unmittelbar vor ihm stehen als engvereinigtes Kämpferpaar mit gesenktem Speer, auf welchen er aufläuft, *MEŁEAΛPOS* und *ΓELEVS*; hinter ihnen, eben so vereint, mit geschwungenem Wurfspiess *ATALATE* und *MELANION*, begleitet von dem Hunde *MEΘEΓON* und gefolgt von dem halb knieenden Bogenschützen *EY-ΘYMA+OS*; ferner *ANTANΔPOS* und *ΘOPA+S* nebst dem Hunde *LABPOS*, endlich *APISTANΔPOS* und *APΓVLEA*, letzterer mit einem am Schaftende hakenartig umgebogenen Wurfspiess. Hinter dem Eber folgen, wie es scheint, mit einem einzigen grossen Speer bewaffnet *+A . ΊOP*(*r*) und *ΓOLVΔEVKES* (*r*); sodann *AKASTOS* (*r*) und *ASMETOS*, begleitet vom Hund *EAEPTES* und gefolgt vom Bogenschützen *KIMEPIOS*; ferner *SIMON* (*r*) und *ASTIMA+OS* (*r*) mit dem Hunde *EBOLOS* und gefolgt vom Bogenschützen *TO+SAMIS*, endlich *KVNOPTES* (*r*) und *ΓAVSILEON*. Alle Jäger sind mit kurzen Röcken bekleidet, über welche manche noch ein Thierfell tragen. Die beiden letzten Paare haben den Petasus, Antandros eine runde Mütze; einige auch ein Schwert an der Seite. An den Enden der Darstellung und durch Arabesken von ihr getrennt findet sich je eine Sphinx. — *.B* Siegesreigen des Theseus. Am Ende steht Ariadne, *APIA∗ϕE* (*r*), in der Rechten eine Blume und eine Tänie erhebend, vor ihr etwas kleiner die Amme, *ΘPOΦOS* (*r*). Ihnen entgegen kommt *ΘESEVS* im Citharödengewande, die Leier spielend. Es folgt der Chor, ab- 677 wechselnd aus Frauen und einfach mit der Chlamys bekleideten Jünglingen gebildet, welche sich die Hände reichen, *ΓIBOIA.. POKPITOS*, *LYSI-ΔIKE*, *BEPSIΓO*, *ASTEPIA*, *ASTIO+OS*, *ΔAMASITPATE*, *BEY⁝SIS-PATO.*, *KOPO.IS*, *..PVSΘENES*, *MENESΘO*, *ΔAIΔO+OS* (sämmtlich *r*), endlich einzeln *BIΓOΔAMEIA* und *ΦAIΔIMOS*. Den Schluss der Darstellung bildet ein langes Schiff, mit Ruderern und dem Steuermann an seinem Platze, ausserdem aber besetzt von einer zahlreichen Gesellschaft von Männern ohne Namen in den mannigfaltigsten Bewegungen, vielleicht im Gespräch über einen neben dem Schiffe, ob todt oder lebendig, schwimmenden nackten Mann. Die Hälfte des Schiffes ist leider verloren gegangen, und auch von den darüber befindlichen Künstlerinschriften ist nur *.ƆIESEN* und *SEN* erhalten. — Der zweite Streifen auf der obern Biegung des Körpers der Vase enthält wiederum zwei

Darstellungen und zwar: *A.* Unter der Jagd das Wagenrennen bei den Leichenspielen des Patroklos: vor einem Dreifuss steht, nur halb erhalten, Achilles *A . ILEVS*, dem die Viergespanne entgegeneilen. Von dem des *OLVTEVS* (nach Braun Hippolyteus) sind nur die Pferdeköpfe erhalten, von dem des *AVTOMEΔON* ein Pferdeschweif und die Zügel, während die Figur des Lenkers fast ganz von den Rossen des *ΔIOMEΔES* verdeckt ist; unter denen des *ΔAMASIΓOS* steht ein Dreifuss, unter denen des Hippokoon oder Hippothoen *ΘI . IV . . ƆN* ein bauchiger Krater. — *B.* Unter dem Siegesreigen der leider sehr fragmentirte Kampf der Lapithen und Kentauren. Am meisten erhalten ist die Gruppe des halb in die Erde gesunkenen *KAINEVS*, auf den *AKPIOS* (*r*) und *ΘASBOLOS* Steine werfen, während *ΘVLAIOS* (*r*) mit einem Baumast herbeikommt. In der fragmentirten Gruppe hinter ihm kämpfen *ANTIMA+OS* und Theseus, *FSEVS* (*r*). Hinter den beiden Steine schleppenden Kentauren finden wir einen dritten *ΓETPAIOS* (*r*) mit einem Aste gegen einen Lapithen *ΘOΓL^OV* kämpfend, sodann über einen gefallenen Kentauren *ΓVPOS* (*r*) einen seiner Genossen *MELAN . . . ITΓI* mit Steinen auf einen Lapithen losgehend; endlich nach einer Lücke nur Fragmente von einem Lapithen *APV . . .* und einem Kentauren *OPOBIOS*. — Der dritte etwas höhere Streifen läuft mitten um den Körper der 678 Vase herum und bildet eine einzige zusammenhängende Darstellung: die Hochzeitsfeier des Peleus und der Thetis. Gerade unter dem Achilles des zweiten Streifens sehen wir ein dorisches Gebäude mit zwei Säulen zwischen zwei Anten und innerhalb der halb geöffneten Thür *ΘETIS*, verschleiert. Vor dem Hause steht Peleus, *ΓELEvƧ* (*r*), dem *IPIS* mit dem Heroldstab den *+IPON* (*r*) entgegenführt, der, Hasen an einem Zweige auf den Schultern tragend, die Hand des Peleus an der Handwurzel erfasst, wie um ihm den Hochzeitsschwur abzunehmen; zwischen ihnen steht ein Altar, *BOμος* und auf diesem ein Kantharos; ferner von oben nach unten die Inschrift des Malers *KLITIASMEΔPAΦSEN* (*r*). Jetzt folgen in feierlichem Zuge die Götter, zuerst eng vereint drei Frauen: *ΔEΓ. . .* (Demeter?), *HESTIA* (*r*) und *+APIKLO* (*r*), einzeln das Gesicht von vorn gesehen, *ΔIONVSOS* (*r*) eine Amphora auf der Schulter tragend, neben der ein Rebzweig sichtbar ist; wiederum eng vereint die drei Horen, *ΘOPAI*; hinter ihnen *EPΓOTIMOSMEΠOIESEN* (*r*). Eine Reihe von Göttern auf Viergespannen eröffnen *ZEVS* mit kurzem Scepter und Blitz, und *ΘEPA* (*r*): hinter den Rossen stehen *KALIOΓE*, die Syrinx blasend und *OPANIA* mit beiden Händen declamirend; es folgt das Gespann des Poseidon, *. . EIΓON* (*r*) und der *ANΦITPITE* (*r*). Die Figuren der beiden Gottheiten sind durch den Henkel verdeckt; nebenher schreiten eng vereint *MEƧΓOMENE*, *KLEO*, *EYTEPΓE* und *ΘALEIA*; sodann das Gespann des *APES* (*r*) und der *AΦPOΔITE*, die Figuren wiederum verdeckt; daneben drei Musen: *STESI+OPE*, ... *EPA* und *ΓOLVMNIS*. Die beiden folgenden Gespanne sind oberwärts fragmentirt, die Inschriften fehlen; nur bei den Frauen, die das zweite (eben so wie das erste, wahrscheinlich je drei) begleiten, ist . . *VS* erhalten. Neben dem Gespann des *HEPMES* (*r*) mit dem Caduceus, und der *MAIA* schreiten, und zwar vor den Pferden sichtbar die Moiren, *MO . PA.*, vier an der Zahl. Das folgende fast ganz verlorene Viergespann trug Okeanos . . *KEANOS* (*r*). Unter dem Rest des Namens, der einzig erhalten ist, sieht man das Ohr eines Thieres, zu dem wahr-

scheinlich ein schuppiger Fischkörper gehört, der hinter der letzten Figur sichtbar ist, nämlich *HEΦAISTOS* (*r*) mit der Zange, quer auf einem Maulthier reitend. — Der vierte Streifen enthält wieder zwei Darstellungen: *A.* Unter der Eberjagd, den Leichenspielen und dem Anfang der Hochzeit des Peleus: Achilles 679 und Troilos. Am Ende unter dem Hause der Thetis die Mauern von Troja; zwischen den Zinnen sind runde Steine aufgeschichtet. Aus dem halbgeöffneten Thore treten schwerbewaffnet *ΒEKTOP* (*r*) und *ΓOLITES* (*r*) hervor. Vor der Stadt sitzt auf einem durch das Wort *⊕AKOS* bezeichneten, aber nicht wirklich gemalten Sitze, *ΓPIAMOS* mit einem lange Stabe. Ihm eilt *ANTENOP* entgegen, so wie eine Frau, wahrscheinlich Polyxena . . *EN* . . (*r*), deren Wassergefäss *ΒVΔPIA* (*r*) unter den zwei Rossen liegt, mit denen *TPOILOS* heransprengt. Von dem eilig nachfolgenden Achilles ist nur ein Bein, die Schwertscheide und ein Stück der Lanze erhalten. *AΘENA* hinter ihm ist nur mit langem Chiton und Mantel bekleidet, aber ohne Waffen. Es folgt Hermes, *ΒEPME* . , in gewöhnlicher Tracht mit dem Caduceus und *ΘETIS* (*r*), sodann auf einer Stufe stehend *POΔIA* (*r*), ebenfalls nach der Seite des Kampfes blickend, aber mit den Füssen gegen ein dorisches, durch drei Säulen zwischen zwei Anten gebildetes Brunnenhaus, *KPENE*, gewendet. Unter einem Thierkopf in demselben steht ein Wassergefäss; ein anderes setzt ein nackter Jüngling, hinter dem *TPOON* (*r*) geschrieben ist, unter einen zweiten Kopf. Endlich folgt noch *AΓOLON*, bärtig und mit Chlamys bekleidet, die Linke wie erstaunt erhebend. Die Figuren hinter ihm sind nach der andern Seite gewendet, und gehören daher, obwohl keine weitere Scheidung sichtbar ist, zur folgenden Darstellung. *B.* Die Rückführung des Hephaestos. Die weibliche Gestalt zunächst dem Apollo hält in jeder Hand ein kleines Becken, wohl zum Zusammenschlagen; die folgende ist fragmentirt; zu beiden aber, und vielleicht zu einer dritten, gehört wohl die Inschrift *NYΦAI* (*r*. *Νύμφαι*). Vor ihnen schreiten ithyphallische Silene, *SILENOI*, zunächst einer mit einer Frau im Arm, ein zweiter die Doppelflöte spielend, der dritte einen Schlauch auf dem Rücken tragend. Sie folgen dem *ΒEΦAISTOS* (*r*), der mit einer kleinen Peitsche auf einem ithyphallischen Maulthiere reitet. Er bewegt sich gegen den Thron des Zeus; doch stehen zwischen ihm und demselben noch *ΔIONISOS* (*r*) und *AΦPOΔITE*, theilweise fragmentirt. *ΙEVS* hält das Scepter und vielleicht den Blitz. Hinter ihm sitzt auf einem noch höheren Throne *ΒEPA*, die Füsse auf einen Schemel 680 gestellt. Weiter finden wir Athene, *AΘ* . . . *IA*, stehend und ohne Waffen, nach der Seite des *APES* blickend, der vollständig gerüstet und etwas nach vorwärts gebeugt auf einem niedrigen Würfel sitzt. In lebhaftem Gespräch wendet sich gegen Athene *AΡTEMIS*, der noch zwei andere fragmentirte Gestalten folgen, eine langbekleidete, vielleicht Apollo, und eine andere in kurzem Rock, vielleicht Hermes. — Der fünfte Streifen ist mit Thierfiguren geschmückt: *A.* Unter Achilles und Troilos, zu jeder Seite eines reichen Ornamentes eine Sphinx; an diese sich anschliessend rechts ein Löwe, der einen Stier zerfleischt; links ein Panther mit einem Hirsch. *B.* Ornament mit Greifen zur Seite; rechts Löwe und Stier; links Löwe und Eber. — Der obere flache Rand der Mündung [vielmehr: der Fuss] ist mit einem figurenreichen Kampfe der Pygmäen und Kraniche geschmückt. Die ersteren sind nicht zwerghaft, sondern klein und schlank gebildet und reiten

zum Theil auf Ziegenböcken; sie kämpfen mit Schleudern, Schlingen, Keulen und Bogen, während die Kraniche besonders den Augen ihrer Gegner gefährlich werden. — Endlich sind auch die Henkel des Gefässes mit Malereien geschmückt; nach der Mündung ist eine geflügelte kurzbekleidete Figur mit bärtigem Gorgogesicht und Schlangenhaar in schnellem Laufe auf beiden Henkeln wiederholt; nach aussen eine langbekleidete geflügelte Frau, das eine Mal einen Hirsch und einen Panther, das andere Mal zwei Löwen bei den Hälsen gefasst tragend. Darunter mit geringer Variation zweimal *AIAS* in voller Rüstung, den nackten Körper des *A+IVEVS* (*r*) auf seiner Schulter forttragend. — Die erste Beschreibung der Vase gab Mazzetti im Bull. d. I. 1845, p. 113 sqq. Publicirt wurden die Gemälde in Originalgrösse in den Mon. d. Inst. IV, t. 54—58 mit Text von Braun: Ann. 1848, p. 299—382, in verkleinerten Nachbildungen von Gerhard: Arch. Zeit. 1850, T. 23 und 24.

Interessant ist die Vergleichung einer in Aegina gefundenen Trinkschale der Fontana'schen Sammlung, mit schwarzen Figuren, auf der sich Ergotimos allein als Verfertiger genannt hat: *A.* Ein bärtiger Mann mit Chlamys und einem Schlauch in der Linken, *OPEIOS*, hat mit der Rechten den Arm eines hinter ihm schreitenden ithyphallischen nackten Silens, *SILENOS*, gefasst, dem 681 ein anderer Mann mit der Chlamys bekleidet, *ΘEPVTAI* folgt; er scheint mit der Linken den Silen vorwärts zu schieben, während er in der Rechten einen Kranz oder einen Strick hält. *B.* Ein nackter bärtiger Mann, *ENΓEΛOKPATES*, mit einem kleinen Trinkhorn tanzend, ihm gegenüber ein nackter unbärtiger Flötenspieler mit langem Haar, *NEKAVLOS*; hinter diesem noch ein nackter bärtiger Mann mit Trinkhorn und tanzend, *XAPIΛEMOS*; hinter diesem: *EPΛOTIMOS EΓOIESEN.* Innen *HEPAKLES* ganz nackt mit dem Löwen ringend: Bull. 1830, p. 134; Gerhard Auserl. Vas. III, T. 238; vgl. C. F. Hermann: Arch. Zeit. 1848, S. 238.

Der Styl dieser Schale unterscheidet sich nicht von dem gewöhnlichen der schwarzen Figuren auf rothem Grunde. Dagegen ist die Françoisvase unbedingt die alterthümlichste unter allen mit Künstlerinschriften, und ihre Alterthümlichkeit hat in keiner Weise etwas Gesuchtes oder Conventionelles. Ist also die Schale etwa ein nachgeahmtes Werk, an dem man mit den Figuren auch die Inschrift copirte? Erklären sich etwa die vielen fehlerhaft geschriebenen Künstlerinschriften daher, dass sie von älteren Werken ohne Verständniss copirt sind?

Eucheros.

Bekannt waren bis jetzt zwei vulcentische Schalen; die eine, jetzt im britischen Museum (n. 701), hat innen das alterthümliche Bild einer Chimäre, aussen auf beide Seiten vertheilt die Inschrift *EV+EPOS: EΓOIESEN* und *HOPΛOTIMO HVIHVS*, welche jetzt allgemein *ὁ Ἐργοτίμου υἱός* gedeutet wird: Micali Mon. ined. 1844, t. 42, 2. Weniger correct lautet die Inschrift auf der zweiten, jetzt in Berlin (n. 1934) befindlichen Schale mit einem weiblichen Brustbilde über dem ersten Theile der Inschrift, die nach Braun *EVXEPSEΠOIOESEN* und *HOEΛOTIMOVIHHS*, nach Gerhard *HYPΛOTIMOHYIHS* lautet: Bull. d. Inst. 1846, p. 78; Arch. Zeit. 1846, S. 232; vgl. 1847, S. 156; Letronne, Rev. arch. III, p. 400. Ausserdem sah ich kürzlich in der Lunghini'schen Sammlung

zu Sarteano bei Chiusi eine fragmentirte Schale ohne Figuren, mit den Resten der Inschrift . *OTIMOH* . . . auf der einen und *XAIPE KAIΓIEι* auf der andern Seite.

[Euenos.

Diesen Namen, *EVENI* . ., glaubte Braun (Bull. d. Inst. 1844, p. 84) auf einem unteritalischen Krater in feinen Zügen und in den Bart des Orestes eingeschrieben zu entdecken (Feuerbach im Kunstblatt 1841, Tafel zu N. 84; Mon. d. Inst. IV, t. 48). Ich vermag nach genauer Prüfung des Originals diese Ansicht nicht zu bestätigen.] 682

Euergides.

Capuanische Schale mit rothen Figuren; aussen je zwischen zwei Sphinxen: *A*. Ein unbekleideter Jüngling, *ΓLEXSIΓΓOS*, zwischen zwei Pferden, die er am Zügel hält. *B*. Ein jugendlicher Athlet mit einem Speer, zwischen zwei unbärtigen Mantelfiguren mit Stäben; darüber *HOΠAISKAVOS*; im Innern eine Tänzerin mit Krotalen und um sie herum *EVEDΔIΔES EΓOI*: Ann. d. Inst. 1849, p. 145 ff., tav. d'agg. B. Die Inschrift war früher von Minervini (in Avellino's Bull. Nap. VI, p. 5) fälschlich *ΔΔIΔES* (*Ἀλιδες* oder *Λαιδες*) *EΓOIESE* gelesen worden, was einen verunglückten Erklärungsversuch Panofka's (Vasenbildner S. 195 ff.) hervorrief.

Eukles?

Auf einer vulcentischen mit schwarzen Epheublättern geschmückten Schale finden sich auf die beiden Aussenseiten vertheilt die Inschriften: *EVKLEVS EVΓOIESKVNE* und *EMESIΓOIEKELVEMENESE*: Campanari, Vasi Feoli n. 160. Dass hiernach die Annahme eines Künstlers Eukles zweifelhaft ist, sah auch de Witte p. 417; vgl. C. I. 8323.

[Euonymos, s. Euthymides].

Euphronios.

Die Vasen des Euphronios sind mit rothen Figuren geziert von einem mehr grossen und strengen als eleganten Styl, mit Ausnahme von 1) einer in den Thermen von Vulci gefundenen Schale, jetzt in Berlin (N. 1780), deren Innenbild durch farbige Umrisszeichnungen auf weissem Grunde von ganz besonderer Feinheit und edler Eleganz gebildet ist: ein sitzender, nur mit einem leichten braunen Gewande um die Hüften bekleideter Jüngling, den Speer ruhig in der Linken und an die Schulter gelehnt haltend, streckt in der Rechten eine Schale aus, um von der ihm gegenüberstehenden Frau eine Spende zu empfangen. Bekleidet mit einem feinen, in den saubersten Falten von gelber Färbung brechenden Untergewande, über welches ein brauner Mantel in grösseren Falten geworfen ist, trägt sie in der Rechten die Oenochoe, während sie in der Linken 683 vielleicht einen Zweig hielt. In dem Schmuck, dem Stirnband, Ohrringen, dem Perlenhalsband, nicht weniger aber auch in dem gelb-blonden Haar und der Zeichnung der Augenbrauen und selbst in der Inschrift zeigt sich die grösste Sorgfalt. Von dem Namen der Frau ist nur . . *OMEΔ* . erhalten, was von Gerhard *Ἀνδρομέδα*, von Jahn (Arch. Zeit. 1853, S. 143) ansprechender *Διομήδη* ergänzt wird, so dass der ihr gegenübersitzende Jüngling für Achilles zu erklären wäre. Auch die über den Figuren stehende Künstlerinschrift ist fragmentirt . . *ΦPONIOΣ* I *εΓOIEΣEN*. Auf den Aussenseiten sind Wettrenner

dargestellt: in der durch drei Säulen im Felde angedeuteten Rennbahn reiten drei Jünglinge, zwei nahe bei einander, der dritte vor ihnen auf einen Jüngling zu, der das Pferd aufhalten zu wollen scheint. Von einer Inschrift finden sich nur einige Reste. Die Rückseite ist stark beschädigt; und ausser Spuren von ähnlichen Reitern ist nur ein Knabe mit einem Kästchen oder Diptychon erhalten. Am Fusse war die Künstlerinschrift wiederholt, ist aber mit Ausnahme der Anfangsbuchstaben *EYΦ* zerstört: Gerhard Trinkschalen und Gef. T. 14; Panofka Vasenbildner T. 4, 7 und 8.

Wir betrachten zunächst die übrigen Schalen des Euphronios. Unter ihnen ist nicht näher bekannt: 2) bei Viterbo gefunden, mit der Inschrift *EV-KΦONIOS EΠOIESEN*: Bull. d. Inst. 1830, p. 233; Rapp. volc. n. 708. — 3) Aus Vulci, früher in Durand's Besitz (n. 61), jetzt im britischen Museum (n. 822). *A.* Herakles bringt den Eber auf seiner Schulter zu Eurystheus, *EVPVSΘEVS*, getragen, der in ein Fass geflüchtet ist und erschreckt die Arme erhebt; hinter ihm erscheint eine Frau, welche ihre Hände gegen Herakles ausstreckt; über ihr *KALE*; noch weiter zur Seite ein bärtiger Mann auf seinen Stab gestützt und mit der Rechten seine Stirn bedeckend; hinter Herakles sein Bogen und Köcher an einem Baume aufgehängt. *B.* Quadriga mit dem Wagenlenker; neben den Rossen ein Hoplit und vor ihnen Hermes schreitend; an den beiden Enden *KαLOS* und *κALOS*. Innen eine Frau, stehend neben einem sitzenden bärtigen Manne, der in der Rechten einen Stab hält, während zu seinen Füssen eine Leier steht. Ringsherum *ΓANAITIOS KALOS*. Die Künstler-
684 inschrift *EVΦPONIOS EΓOIESEN* ist auf einen der Henkel gravirt. — 4) Aus Vulci, früher in Canino's Besitz; *A.* Rüstungsscene: bärtiger mit Helm und Chiton angethaner Krieger neben einem Stuhle stehend und im Begriff, sich die eine Beinschiene anzulegen, während die andere nebst Schild und Lanze vor ihm sichtbar ist; eben dort steht ein jugendlicher Krieger in kurzem Chiton, den Helm in der Rechten, die Linke an den Schild gelehnt, die Lanze daneben. Ein anderer ähnlicher Jüngling hinter dem ersten Krieger ist im Begriff, sich das Schwert anzulegen; Schild und Lanze neben ihm; noch weiter zurück ein bärtiger Krieger mit Helm, Brustharnisch und Mantel, mit beiden Händen den Schild von der Wand nehmend; hinter diesem endlich ein Sessel, auf dem ein Helm mit doppeltem Busche liegt. Ueber den ersten Figuren *EVΦRON . . S EΠOESEN*. *B.* Troilos, *TROILOΣ* (*r*), von den neben einer Palme nach links weglaufenden Pferden fortgerissen, wird von dem als Hoplit gerüsteten Achilleus, . . *IΛEV* ., bei den Haaren zum Altar des Apollo fortgeschleift, der als solcher durch einen daneben stehenden Dreifuss und eine Palme bezeichnet ist. Vor ihm steht ausserdem . *VKOΣ*, λύκος, Hain. Innen: Achilleus, *AXILEVVΣ* (*r*), gerüstet wie oben, Schild und Speer ihm zur Seite, hat Troilos, *TROILOΣ* an den Haaren gefasst, während er das Schwert erhebt, ihn zu tödten; dahinter der Altar: Mus. étr. de Canino n. 568; [Dubois Vases de Canino n. 199]; Gerhard Auserl. Vas. T. 224—226; Panofka Vasenbildner T. 4, 3—5. Welcker: Ann. d. Inst. XXII, p. 102. — 5) Fragmentirte Schale aus tarquiniensischen Ausgrabungen, im Besitz des Herzogs von Luynes. Vom Innenbilde sind nur Reste einer Trophäe, eines Schildes und Helmes und die Buchstaben . . . *VΦ-RON* . . erhalten; von den Aussenbildern nur die eine Seite: Odysseus bärtig

und behelmt, und Diomedes unbärtig und mit einem Helm ohne Busch, *OLVTEV*. und *ΔIOMEΔES* (*r*), ergreifen den mit einem Wolfsfell bekleideten Dolon. Hinter Diomedes erscheint in ruhiger Stellung Athene, hinter Odysseus im Wegeilen sich umblickend Hermes, neben ihm *ευφρONIOS εποιESEN*: Mon. dell' Inst. II, t. X, A. — 6) Auf dieser, jetzt im Besitz des Grafen L. de Laborde befindlichen Schale ist der Name des Euphronios mit dem des Malers Onesimos verbunden: *A.* neben einer dorischen Säule, auf deren Kapitäl *ΛVKOS* zu lesen ist, steht ein Mann mit phrygischer Mütze, sein Pferd führend; dazu gesellt 685 sich ein Knabe mit zwei Speeren und ein anderer Reiter; *KAΛOS EPOΘEMIS*. *B.* Drei Reiter im Laufe gegen eine dorische Säule; *ONESIMOSEΓPAΦS* . . . Innen ein junger Reiter und die Inschriften *KAΛOS EPOΘEMIS* und *EVΦPONIOS EΓOIESEN*: Mus. étr. de Canino p. 10, n. 1911; [Dubois n. 233]. — Dagegen ist auf 7) einer vulcentischen Schale in München Euphronios als Maler dem Kachrylion beigesellt, s. unter diesem N. 7.

Als Maler (mit ἔγραψεν) erscheint er ferner auf 8) einem grossen Gefäss in Kelchform aus Caere, in der Campana'schen Sammlung, von grossartigstem Style. Dargestellt ist auf der Vorderseite Herakles, *HEPAKLES*, nackt und auf den Knieen mit Antaeos, . . *TAIOS* (*r*) ringend, der riesig von Gestalt, mit wildem Ausdruck und struppigem blonden Haupt- und Barthaar am Boden liegt. Zwei Frauen fliehen erschrocken von ihm wegwärts, während von der Seite des Herakles eine dritte ebenfalls lebhaft erregt herbeieilt. Hinter ihr erblickt man Löwenfell, Keule und Bogen. Ueber der Hauptgruppe: *EVΦPONIOS EΛPAΦSEN* (so, nicht *SE*). Auf der Rückseite besteigt ein Jüngling in langem Gewande *ΓOVVKVES*, eine niedrige Tribüne, auf der . . . *IAS KAVOS* geschrieben ist. In der Linken hält er die Flöten, während er mit der Rechten einen Zipfel des Gewandes erhebt. Vor ihm sitzen zwei Jünglinge in leichtem Gewande mit Stäben; vor dem zweiten *KEΦISOΔOPOS* (*r*); ein dritter sitzt auf der andern Seite der Tribüne; vor ihm *VEAΛPOS KAVOS*: Mon. dell' Inst. 1855, t. V, wonach die falschen Angaben Panofka's (Vasenbildner S. 207) über die einer ganz andern Vase angehörige Rückseite zu berichtigen sind.

9) Ebenfalls aus Caere stammt ein Gefäss der Campana'schen Sammlung von eigenthümlicher Form (vgl. Jahn's münchener Catalog T. 1, N. 46a). Dargestellt sind vier nackte, auf Kissen gelagerte Frauen, eine von ihnen, *SEKLINE* (*r*), die Doppelflöte spielend, die drei anderen, *ΛΛAΓη* (*r*), *ΓALAISTO* (*r*) und *SMIKPA*, je mit zwei Trinkgefässen, Bechern und Schalen, in den Händen. Neben der letztern, die den Becher zum Kottabos schwenkt, liest man ausserdem *TINTANΔELATASSO* || *LEAΛPε* (*r*), d. i. τὶν (dor. = σοὶ) τάνδε λατάσσω, Λέαγρε. Die Künstlerinschrift wie Nr. 8 (vgl. Panofka S. 208).

Endlich 10) ist noch ein Gefäss bei Bomarzo gefunden, wie es scheint, 686 eine Amphora, deren Henkel aus zwei Meerpferden in runder Bildung bestehen. Dargestellt ist auf der einen Seite ein Kampf zwischen zwei nackten, mit Speer und Schild gerüsteten Kriegern; auf der andern ein Jüngling, der einem älteren Manne mit Stab einen cylinderfömigen Gegenstand anbietet. Am Fusse steht der Name des Künstlers *EYKΦONIOS* (ob mit ἐποίησε oder ἔγραψε verbunden, wird nicht gesagt): Vittori Storia di Bomarzo p. 66. Die Schreibung des Na-

mens könnte auf die Vermuthung führen, dass dieses Gefäss mit N. 2 identisch sei; doch wird das letztere als eine Trinkschale bezeichnet.

Euthymides.

1) Amphora mit rothen Figuren, früher im Besitz Canino's (Mus. étr. n. 1386; Réserve étr. p. 11, n. 38), jetzt in München (N. 378): Hektor, *HEKTOP*, als unbärtiger Jüngling, mit Beinschienen, im Begriffe sich den Brustharnisch über den kurzen Chiton anzulegen. Ihm zur Seite erhebt Hekabe, *HEKABE* (r), in langem Chiton und Mantel, in der Rechten seinen Helm, während die Lanze in ihrer Linken, der mit einem Silenskopf gezierte Schild zu ihren Füssen ruht. Auf der andern Seite steht der alte Priamos *ΓPIAMOS*, durch eine Glatze charakterisirt, in seinen Mantel gehüllt und in der Linken einen knotigen Stab haltend, während er sinnend den Zeigefinger der Rechten erhebt. ℞. Drei bärtige, bekränzte und nur mit der Chlamys bekleidete Männer in Tanzbewegung; *KOMAPXOΣ*, in der Rechten einen Kantharos haltend, streckt die geöffnete Rechte wie abwehrend dem *ELEΔEMOS* entgegen, der einen knotigen Stab erhebend seinen Blick rückwärts nach dem Becher richtet; vor dem dritten, der ihm gegenüber tanzt, liest man den Namen *TELES* (r) und *ELEOΓI*. Die Künstlerinschrift findet sich theils zwischen Hektor und Priamos:

EΛPAΦSEN
EVΘVMIΔES
HOΓOLIO

theils hinter Komarchos: *HOSOVΔEΓOTEEVΦPONIOS* d. h. Ἔγϱαψεν Εὐϑυμίδης ὁ Πολίου, ὡς οὐδέποτε Εὐφϱόνιος: Gerhard Aus. Vas. III, T. 188; vgl. Jahn Vasensamml. Einl. N. 777. — 2) Amphora mit rothen Figuren aus Vulci, 687 einst in Canino's Besitz (Rés. étr. p. 10, n. 31; de Witte Cat. étr. n. 146), jetzt in München (N. 374), wo sie Jahn so beschreibt: „*A.* Ein Jüngling mit Kopfbinde ist beschäftigt, sich den Harnisch über den kurzen Chiton anzulegen, genau entsprechend dem Hektor [der vorigen Vase], daneben *ΘOϱAKION* (r) und auf der andern Seite *EVΘVμιΔESES*. Auf jeder Seite steht ein unbärtiger Bogenschütz mit phrygischer Mütze und eng anliegender Tracht, den Köcher an der Hüfte; der eine rechts hält in der Rechten den Bogen, in der Linken einen runden Schild, daneben *+V+OLΓI* und weiter oben *MAE*; der andere links hält in der Rechten eine Streitaxt, in der Linken einen Bogen; daneben *EVΘVBOLOS*. *B.* Vor einem bärtigen myrthenbekränzten Mann im Mantel, der in der Rechten eine zweigespaltene Ruthe trägt (daneben *OPSIMENES* und *EVΘVMIΔESHOΓOLIO*) steht ein nackter Jüngling, der mit beiden Händen einen Diskos hoch hält (daneben *ΦAVLOS* d. i. Φάϋλλος), und hinter diesem steht ein anderer mit vorgestreckten Händen (daneben *ΓENTAΘLος*). — Die Inschriften dieses Gefässes sind auf merkwürdige Weise wie in einzelnen Bruchstücken zerstreut, was nicht moderner Restauration zur Last zu fallen scheint. Die angebliche Inschrift *ΓAPIΣ* neben dem sich wappnenden Jüngling bei Panofka (die Vasenmaler Euthymides und Euphronios S. 202; Berl. Akad. 1848) ist von diesem erfunden."

Wichtig durch den Fundort, Nola, so wie durch die Abfassung der Inschrift *EVΘVMIΔES EΓAΦE* im Imperfectum ist 3) eine jetzt im bonner Museum befindliche Hydria mit rothen Figuren, zwei zum Mahle gelagerten

Männern. Da sich daneben auch die Inschrift *SMIKVΘOS KAlÒS* findet, so ist es wahrscheinlich, dass aus der Werkstatt des Euthymides 4) auch eine vulcentische Hydria in München (N. 6) hervorgegangen ist: „Rechts sitzt auf einem Lehnsessel ein bärtiger myrthenbekränzter Mann, den Oberleib nackt, unterwärts bekleidet, und spielt auf einer Schildkrötenleier; hinter ihm *SMI-KVΘOS*. Vor ihm steht ein Ephebe mit Smilax bekränzt, ganz in einen weiten Mantel gehüllt; neben ihm *TLEMΓOLEMOS*. Hinter ihm sitzt ebenfalls dem Manne zugekehrt ein mit Weinlaub bekränzter Jüngling, mit dem Mantel über der linken Schulter und um die Beine, auf einem Sessel ohne Lehne und spielt mit der Linken eine Schildkrötenleier, in der Rechten das Plektron; vor ihm *EVΘVMIΔES*. Hinter ihm steht ein bärtiger, myrthenbekränzter Mann im Mantel, die Rechte in die Seite gestemmt, mit der Linken einen Knotenstock aufstützend, und hört aufmerksam zu; vor ihm *ΔEMETPIOS*, hinter ihm *SAIΤOS*. — Oben sind zwei Frauen mit nacktem Oberleibe, unterwärts bekleidet, auf Kissen gelagert. Die Frau rechts hat die in einen Schopf hinten zusammengefassten Haare mit einer Binde umwunden und hält in der ausgestreckten Rechten eine Schale; hinter ihr *EVΘVMIΔEI*, vor ihr *ΔOS TENΔE* (δὸς τήνδε Εὐθυμίδει). Die andere Frau mit einer Haube sieht sich nach ihr um und erhebt den linken Arm, in der Rechten hält sie auch eine Schale; hinter ihr *KAlOS*". Das Zusammentreffen der beiden Namen Euthymides und Smikythos, zu welchen noch der des Tlempolemos in der den Vasen seiner Fabrik eigenen Schreibung sich gesellt, geben der Beziehung auf den Vasenmaler wenigstens einige Wahrscheinlichkeit, während dieselbe auf einer andern Vase, auf der sich der Name des Euthymides allein findet (de Witte Cat. étr. n. 71, Panofka a. a. O. 204), wenn auch nicht unmöglich, so doch weit zweifelhafter ist. — Endlich hat O. Müller (de orig. pict. vas. p. 18, n. 91) auf diesen Maler die Inschrift eines Vasenfragmentes aus Adria: *EΓPAΦE-EVONMI . .* [Lanzi Giornale dell' ital. lit. Padov. t. XX, p. 180 sqq.] bezogen, indem er *EVΘYMI*δες emendirte.

688

Euxitheos.

Sein Name allein findet sich auf einer vulcentischen Amphora mit rothen Figuren von noch etwas strengem Styl; früher bei Durand (n. 386), jetzt im britischen Museum (n. 803): Achilles, *AXILEVS*, vollständig gerüstet dastehend. ℞ Briseis, *BPISEIS*, ebenfalls stehend mit einer Blume in der Hand. Auf dem Henkel *EVXSIΦEOSEΓOIESEN* in schwarzen Buchstaben gemalt: Gerhard Auserl. Vas. III, T. 187. — Mit einem andern Maler verbunden erscheint er auf einer vulcentischen Trinkschale mit rothen Figuren im berliner Museum (N. 1767): *A.* Auf dem Boden liegt todt und seiner Waffen bereits beraubt Patroklos, *ΓATPOKlOS* (*r*); über dem Leichnam bekämpfen sich Aeneas, *AINEA* (*r*) und Aias, *AIAS*, die sich vollständig gerüstet mit geschwungenem Speer einander gegenüberstehen. Eben so gerüstet und in ähnlicher Stellung stehen hinter ihnen Diomedes, *ΔIOMEΔES* (*r*) und der Troer Hippasos, *HIΓA-ΣOS* (*r*). *B.* Dem greisen mit einem Stab versehenen Nestor, *NESTOP*, reicht der vollständig gerüstete bärtige Achilles, *AXIl . .* (*r*) seine Hand. Hinter Achilles folgt Iris, *IPIS* (*r*) mit dem Heroldstab, auf ihn blickend, aber mit der Linken eine Blume den auf dem Viergespann des Achilles stehenden Helden

689

entgegenhaltend: Phoinix, *ΦONI+S* (*r*) und Antilochos, *ANTIΛO+OS*. Im Innern ein Jüngling mit Helm, Speer und Schild im Begriff die Tuba ertönen zu lassen. Rings herum: *EIVXSIΘES EΓOIESE . . OΛTOS EΛ . . . SEN.* Der am nächsten liegenden Ergänzung des zweiten Namens in Χόλχος (Kolchos) steht nach Gerhard's Bemerkung entgegen, dass dieser bis jetzt nur durch eine Vase mit schwarzen Figuren in archaischer und ungleich feinerer Technik bekannt und dort mit ἐποίησεν verbunden ist: Mus. étr. de Canino n. 1120; Vases de Canino pl. 4—5; Müller Denkm. alt. K. I, T. 44, 207. — Wahrscheinlich ein Werk des Euxitheos ist der Krater der Campana'schen Sammlung (S. IV, n. 871) mit der fragmentirten Inschrift . . . . *ΘEOS . . OIESEN.*

Exekias.

Einer der sorgfältigsten Maler von Vasen alten Styls mit schwarzen Figuren, bis jetzt nur aus Vulci und besonders durch mehrere Amphoren bekannt: 1) in Berlin (N. 651); Herakles, *HEPAKVES*, mit dem Löwen ringend, zur Seite Athene und Iolaos, *AΘENAIA* und *IOVAOS* (*r*). ℞. Demophon, . . . *MOΦON*, neben seinem Rosse *KAVIΦOPA* (*r*); ihm folgt Akamas, *AKAMAS*, ebenfalls neben seinem Rosse *ΦAIVOS*; zwischen beiden *ONETOPIΔES KAVOS* (*r*); die Künstlerinschrift *E+SEKIASEΔPAΦSEKAΓOESEEME* steht auf dem obern Rande der Vase um die Mündung herum: Gerhard Etr. u. camp. Vasenb. T. 12; Panofka Vasenbildner T. 2, 3—5. — 2) früher bei Durand (n. 296), dann bei Magnoncour (n. 39), zuletzt bei Baron Roger: Herakles, *HEPAKVES*, mit dem Schwert den dreileibigen Geryon, *ΛEPVONE . .* bekämpfend, dessen einer Körper sich verwundet zurückwendet. Der Hirt Eurytion, *EVPVΓION* (*r*), mit dem Schwert in der Hand liegt bereits verwundet am Boden. Hinter Herakles *E+SEKIAS EΓOIESE* (*r*), hinter Geryon *STESIASKAVOS* (*r*). ℞. Ein gerüsteter Krieger *AN+IΓOS* neben dem Lenker auf einem Wagen stehend, der von den folgenden vier Rossen gezogen wird:
690 *KAVIΦOPA, KAVIPOME, ΓVPOKOME* und *SEMOS* (*r*). Ueber dem Rücken der Rosse nach ihren Köpfen zu schwebt ein Vogel mit Menschenkopf: Nouv. Ann. d. l'Inst. II, p. 117; Gerhard Auserl. Vas. T. 107; Panofka T. 2, 6—7. — 3) im etruskischen Museum des Vatican zu Rom: Achilles, *A+IVEOS* (*r*) und Aias, *AIANTOS*, würfelnd, Achilles wirft vier *TESΔPA*, Aias drei *TPIA* (*r*). Hinter dem erstern, welcher den Helm auf dem Haupte trägt, steht nur sein Schild und darüber *E+SEKIAS EΓOIESEN*, hinter Aias Schild und Helm und vor diesem *ONETOPIΔES KAVOS*. ℞. Rückkehr der Tyndariden: Kastor, *KASTOP*, erscheint neben seinem Rosse *KVVAPOS* vor Tyndareus, *TVNΔAPEOS* (*r*), der den Kopf desselben streichelt; zwischen ihm und dem Rosse trägt ein Knabe einen Sessel und ein Salbgefäss den Jünglingen entgegen, von denen Kastor zurückblickend mit der Mutter *VEΔA* (*r*) im Gespräch begriffen ist. Sie trägt in der Linken zwei Zweige, während sie mit der Rechten ihm eine Blume darreicht. Polydeukes dagegen, *ΓOΛVΔEVKES*, spielt mit dem Hunde, welcher ihm entgegenspringt. Unter dem Pferde *ONETOPIΔES KAVOS* (*r*). Ausserdem findet sich auf dem Rande der Mündung in schwarzen Buchstaben *E+SEKIASEΔPAΦSEKAΓOIESEME*: Mon. d. Inst. II, t. 22; Mus. Gregor. II, t. 53; Gerhard Etr. und camp. Vas. Taf. D, 4 u. 5; E, 23; Panofka T. 2, 1—2. — 4) früher bei Durand (n. 389), jetzt im britischen Mu-

seum (n. 554): Achilles, *Α+ΙΛΕVS*, gerüstet mit Brustharnisch, Schwert, Helm und Schild, im Begriff mit dem Speer Penthesilea, *ΓΕΝΘΕSILEA* zu durchbohren, die mit einem Thierfell über dem kurzen Chiton angethan und mit Schild, Schwert und Helm gerüstet, fliehend und fast zusammensinkend, zurückblickt, um sich mit ihrem Speer zu vertheidigen. Hinter Achilles *Ε+SEKIΑS ΕΓΟΙΕSΕ* (*r*), vor ihm *ONETOPIΔES KAΛOS*. ℞. Dem bärtigen Dionysos, *ΔΙΟΝVSOS*, mit Epheuzweig und Kantharos steht ein nackter Jüngling, *OI-ΝΟΓΙΟΝ* mit dem Giessgefäss in der Rechten gegenüber; hinter ihm *E+SE-KIΑS ΕΓΟΙΕSΕ*: Gerhard Auserl. Vas. T. 206; Panofka T. 2, 8—9.

Ausser diesen Amphoren sind noch drei Trinkschalen bekannt: 5) in München (N. 339): auf jeder der beiden Aussenseiten zwei grosse Augen; sodann unter und zur Seite der Henkel: *A.* drei vollständig gerüstete Krieger, ihre Lanzen schwingend gegen zwei andere in gleicher Stellung, während ein dritter 691 einen nackten, zwischen den beiden Gruppen liegenden Todten an sich zu ziehen sucht; *B.* ähnliche Darstellung, nur mit dem Unterschiede, dass der Todte gerüstet ist und auch der dritte Krieger am Kampfe theilnimmt. Innen: zwischen sieben Delphinen im Felde fährt ein Schiff mit schwellendem Segel, in seiner Form sich gleichfalls der Form eines Delphins annähernd; darinnen ist der bärtige Dionysos mit dem Trinkhorn gelagert, über dem zwei grosse über den Mast sich erhebende Weinreben mit Trauben eine Art Laube bilden. Die Künstlerinschrift *E+SEKIΑS ΕΓΟΕSΕ* steht um den Fuss herum: Vases de Canino t. 9; Gerhard Auserl. Vas. T. 49; Panofka T. 2, 10—12; Overbeck Heroengal. T. 18, 1. — Die zweite Schale 6) ebenfalls in München (N. 25) ist ohne Figuren nnd hat auf der einen, wie es scheint, allein erhaltenen Aussenseite die Inschrift *ℏ +SEKIKAS⁝ΕΓΟΕS*. (so). — 7) bei Campana (Ser. I, 41): aussen auf jeder Seite eine weidende Hirschkuh; darunter *E+SEKIAS⁝ΜΕ-ΓΟΙΕSΕΤ⁝ΕV⁝*; innen eine laufende weibliche Flügelgestalt, Gorgo oder Eris.

Glaukytes.

Allein findet sich der Name des Glaukytes auf zwei vulcentischen Trinkschalen: 1) im berliner Museum (N. 1598), ohne Figuren: aussen *A. ΓLAVKVTES ΕΓΟΙΕSΕΝ*; *B. ΓLAVKVES ΕΓΟΙΕSVΕΝ*. — 2) einst in E. Braun's Besitz, jetzt in England, auf den Aussenseiten mit sehr figurenreichen Kampfdarstellungen, schwarz auf gelbroth, geschmückt. Belebt werden diese, etwa je zwanzig Kämpfer umfassenden Scenen auf der einen Seite durch drei Viergespanne, auf der andern nur durch zwei, zu denen sich aber hier zwei Reiter, jeder mit zwei Rossen gesellen. Die sehr lebendige, aber wenig übersichtliche und im Detail sogar oft kaum verständliche Darstellung zeigt uns mehr das allgemeine Getümmel der Feldschlacht, als einen bestimmten Moment der Entscheidung, durch welchen eine Beziehung auf ein bestimmtes mythologisches Factum möglich würde. Unter dem einen Henkel finden wir die Inschrift *ΛVAVKVTES ΕΓ-ΟΙΕSΕΝ*, unter dem andern *HIΓOKPITOS KAΛISTOS*: Bull. d. Inst. 1847, p. 124.

Nicht minder figurenreich ist 3) die von Glaukytes in Gemeinschaft mit Archikles gefertigte vulcentische Schale mit schwarzen sehr alterthümlichen Figuren, jetzt in München (N. 333): „*A.* Theseus, *ΘΕSΕVS* (*r*) mit langem 692 Haar, ein Thierfell über den Chiton geknüpft, hat mit der Linken den vor ihm

hingesunkenen Minotauros, *MINOTAVPOS* (*r*), beim Horn gepackt und zückt mit der Rechten das Schwert, das jener mit der Rechten ergreift, während er mit der Linken die Hand des Theseus zu entfernen sucht; darüber *EVTIŁAS: MES.* Hinter Theseus steht Athene, *AΘENAIA*, mit langem Haar, im langen Chiton, die Linke erhoben, in der Rechten eine Schildkrötenleier mit einem Bande, *LVPA.* Hinter ihr folgen vier Frauen und drei Männer, abwechselnd gestellt, alle im langen Chiton und Mantel mit den Beischriften *EVANΘE*, *ŁV-KINOS*, *ANΘVŁA*, *ANTIAS*, *ŁVKE*, *SIMON*, *ENΓEΔO.* Oben stehen neben jeder Figur noch einige Buchstaben ohne Sinn. Neben dem Henkel eine Sphinx, *SØI+S* (*r*), daneben *+AIPE*: *EVTV.* Hinter dem Minotauros Ariadne, *APIAΔNE* (*r*), eine Binde im langen Haar, in langem Chiton; sie hält in der ausgestreckten Rechten einen Apfel, in der gesenkten Linken eine Binde. Hinter ihr hüpfend und mit ausgestreckten Armen die Amme, *ΘPOØOS* (*r*) mit langem Haar, im langen Chiton, vor ihr *KAŁE.* Auf sie folgen drei Männer und zwei Frauen, abwechselnd gestellt, im langen Chiton und Mantel mit den Beischriften *LVKIOS*, *EVNIKE*, *SOLON*, *TIMO*, *IN . V . . .*; oben neben jeder Figur unverständliche Buchstaben. Neben dem Henkel eine Sphinx, *SØI+S*, daneben *+AIPE . . NV . . .* Unter dem Henkel *AVAVKVTESMEΓOIESEN.* — *B.* In der Mitte ein grosser Eber, *HVS* (*r*), auf dessen Rücken ein weisser Hund *:VEVKIOS:*, gesprungen ist, unter ihm liegt ein zerrissener Hund *ΓOΔES* (*r*). Auf ihn eilen von links her fünf bärtige nackte Männer zu, die in jeder Hand eine Lanze schwingen, nur der erste hat mit der Linken seinen Speer dem Eber schon in die Schulter gebohrt, und der zweite hält in der Rechten einen Dreizack. Neben ihnen die Namen von links her *VPASOS*, *IASON*, *MOΦSOS*, *ΓOΛVΔEVKES*, *KASTOP:*, an ihrer Seite laufen zwei Hunde, *A . . . .* (Gerhard las *ΓOPΓOS*, Millingen *ΓOPΓO*) und *+APON.* Neben dem Henkel eine Sphinx, *:SØI+S*; daneben *+AIPEHEΔE.* Von der rechten Seite stürmen vier nackte Männer auf den Eber ein, Meleagros, *MEVEAΓPOS* (*r*), mit einem Dreizack, den er in beiden Händen hält, Peleus, *ΓEVEVS*, unbärtig, und wie 693 die anderen mit zwei Lanzen, Melanion, *MEVANION*, bärtig, der vierte unbärtig, von dessen Namen nur undeutliche Spuren mehr da sind; neben ihm *KINO.* Neben ihnen laufen zwei Hunde *ΘEPO* (*r*) und *ΓOΔAΔPOS* (*r*). Neben dem Henkel eine Sphinx, *:SØI+S*, daneben *+AIPEHEΔE.* Unter dem Henkel *AP+IKVES EΓOIESEN*: Jahn; Réserve étr. de Canino, p. 18, n. 1; Gerhard Auserl. Vas. II, T. 235—236; Mon. d. Inst. IV, 59.

Hegias.

Athenische Schale, aussen ohne Bilder, im Innern mit rothen Figuren von sehr feiner Zeichnung: *NIKE*, langbekleidet und geflügelt trägt in ihren Händen ein bauchiges Gefäss und eine Trinkschale, welche sie einem bärtigen nackten Manne darbringt, der durch eine Striegel in der Linken als Athlet bezeichnet ist; zwischen beiden am Boden eine Hydria; über ihnen: *EΓIAS EΓRA. . .*: Stackelberg Gräber T. 25, 6.

Hermaios.

Vulcentische Schale mit schwerem Fusse; im Innern Hermes, mit Chlamys, Petasus und Reisestiefeln bekleidet, den Caduceus in der Linken haltend, während er aus einer Patera in der Rechten eine Libation ausgiesst: rothe Figur in

strengem Style; um sie herum: *HEPMAIOS EΓOIESEN*: Bull. d. Inst. 1842, p. 167; Élite céram. III, pl. 73.

Hermogenes.

Verfertiger von Trinkschalen mit kleinen schwarzen Figuren, oder auch ganz ohne dieselben, nur mit einer Palmette oder ähnlichem Blattwerk am Henkel. Zur letztern Klasse gehören 1) in Berlin n. 683; aussen *HEPMOΓENES*: *EΓ-OIESEN* auf beiden Seiten wiederholt. — 2) früher bei Durand (n. 1000), jetzt im britischen Museum (n. 685). — 3) früher bei Durand (n. 1001). — 4) bei Feoli in Rom (n. 161); nach der Skizze in der Mon. d. Inst. I, t. 27, 46 mehr der Form des Skyphos sich annähernd. — 5) in München (n. 29). — 6) in der Campana'schen Sammlung: die Inschriften überall dieselben.

Mit einem Frauenkopfe in Contourzeichnung, unter welchem die Inschrift steht, finden sich 7) und 8) in München N. 28 und 30. — 9) im Louvre: [Dubois, Vases de Canino n. 253]. — 10) bei Lord Northampton: de Witte p. 474. Auf 7—10 lauten die Inschriften *HEPMOΛENES EΓOIESENEME*; das letzte Wort fehlt nur auf einer Seite von N. 10 (vielleicht identisch mit der vulcentischen: Bull. d. Inst. 1839, p. 23; vgl. p. 71). 694

Wiederum unter einander verwandt sind die drei folgenden: 11) bei Col. Leake; Quadriga mit Wagenlenker, der Krieger dahinter: Arch. Zeit. 1846, S. 206. — 12) bei Lord Northampton: Quadriga, der ein schwerbewaffneter Krieger folgt; ebd. S. 341. — 13) in München N. 1083; Quadriga, gelenkt von einem bärtigen Manne mit Hut und langem Chiton, den Schild auf dem Rücken, Zügel und Gerte in den Händen. Hinter ihm geht ein schwerbewaffneter Krieger. Die Darstellungen wiederholen sich auf beiden Seiten, wie die Inschriften mit *EME*, die nur auf N. 13 etwas fragmentirt sind. — 14) früher in der Canino'schen Sammlung. Aussen je zwei Löwen; darunter *H* . . . *ΛENESEΓOIESEN* und . . . *MO-* . . . . . *ΓOIE* . . . Innen zwei Läufer, Lyson, *LVSON* und Phoenix, *ΦOINIXS* (r); im Felde *HOΔOI ΑOE*, von Lenormant erklärt Ὀδοὶ Ἀθήνησι, im C. I. 8191: ὅρος Ἀθηναίας mit Bezug auf die Meta im panathenäischen Stadium: de Witte Cat. étr. n. 159. — Der Fundort wird nur bei 10—12 nicht angegeben; alle übrigen stammen aus Vulci.

Hermonax.

Stamnos (Olla) der Campana'schen Sammlung (Ser. XI, n. 46), mit rothen Figuren: Festzug, voran schreiten ein Jüngling und ein bärtiger Mann mit Stab und Trinkgefäss, die sich nach einer Flötenspielerin umsehen; es folgt eiligen Schrittes ein Mann mit langem Stabe, der sich nach einem Jünglinge im Mantel umblickt; über dem Arm der vorletzten Figur *HERMONAΞ EΓOIESEN* (vielmehr *HERMONA+S EΛRAΦSEN*); ℞. Ein Jüngling mit Chlamys und Stab zwischen zwei bärtigen Männern, alle in lebhafter Bewegung.

Hieron.

Die Vasen des Hieron sind mit rothen Figuren von strenger und sorgfältiger Zeichnung geschmückt. Es sind Trinkschalen mit Ausnahme von N. 8 und vielleicht N. 3. Die Inschrift, gewöhnlich *HIEPON EΓOIESEN*, findet sich stets auf einem der Henkel, nur einmal (N. 3) auf dem Fusse. — 1) aus Vulci, jetzt in Berlin (N. 1758): *A*. Neben einem Altar erblicken wir ein Idol des bärtigen Dionysos, gebildet aus einem Säulenschaft, dem ein Doppelgewand um-

gehängt und ein Kopf aufgesetzt ist. Neben Kopf und Brust treten Zweige
695 heraus, die mit punktirten Scheiben durchzogen sind. Um diesen Mittelpunkt bewegt sich ein auch auf der andern Seite des Gefässes fortgesetzter Chor von elf Bacchantinnen mit aufgelöstem Haar und fliegenden Gewändern: die eine dem Gotte zunächst bückt sich mit ausgestreckten Armen über den Altar; zwei andere, die eine mit dem Thyrsus, tanzen eine der andern gegenüber, während auf der andern Seite des Gottes eine dritte hinter einer stehenden Flötenspielerin deren Musik mit den Geberden ihrer Arme begleitet. Weiter über den Henkel hinaus, unter dem ein grosses Mischgefäss aufgestellt ist, folgen nach der Seite des Gottes gewendet sechs Bacchantinnen, die zweite mit Thyrsus, die dritte besonders gewaltsam bewegt und unter ihr Gesicht einen Skyphos haltend, die vierte mit Thyrsus und einem kleinen Reh in der Linken, die fünfte mit Krotalen, die sechste wiederum mit einem Thyrsus. — Innen der bärtige Dionysos mit Thyrsus und Weinrebe und ihm gegenüber ein flöteblasender Silen. Auf dem Henkel *HIEBON EΓOEΣEN*: Mus. étr. de Canino n. 565; Gerh. Trinksch. u. Gef. T. 4—5. — 2) aus Vulci in München N. 184: *A.* Drei Frauen in durchsichtigem Chiton, theils mit Thyrsen, theils auch mit Pantherfellen versehen, stehen je einem ithyphallischen bärtigen Satyr gegenüber, indem sie sich der Zudringlichkeit derselben zu erwehren suchen. Unter einem Henkel ein Schlauch. *B.* Drei andere Satyrn im Zuge mit drei Frauen: der zweite trägt eine Amphora auf der Schulter, der dritte ein Flötenfutteral am Arme, die Frauen Thyrsen. Innen ein ähnlicher Satyr im Begriff eine mit dem Thyrsus versehene Frau zu umfassen. Inschrift, wie gewöhnlich. Von dieser Schale scheint verschieden: 3) mit bacchischer Vorstellung, einst bei Depoletti: Gerhard Rapp. volc. n. 710; indem die münchener aus der Candelori'schen Sammlung stammt, die Inschrift der Depoletti'schen sich aber „auf dem oberen Theile des gefirnissten Fusses" finden soll. Bacchisch ist ferner 4) eine „diota" (?), in Bomarzo gefunden, Dionysos mit Rebzweig und zwei Bacchantinnen. ℞ Drei bacchische Frauen, eine mit dem Thyrsus, die andere mit einer langen Fackel. Der Name des Hieron auf dem Henkel: Vittori Storia di Bomarzo p. 55.

5) Aus Vulci, einst im Besitze Schlosser's. Die Darstellung der Aussen-
696 seiten ist auf Oedipus bezogen worden, der die Sphinx zu bekämpfen auszieht: *A.* Ein vollständig gerüsteter bärtiger Krieger ist im Begriff einen Felsen zu ersteigen, zu dessen Gipfel er emporblickt; ihm folgen mit dem Ausdrucke des Erstaunens in schnellem Laufe vier männliche Figuren, der erste ein Greis in doppeltem Gewande und mit Stab, der dritte ein Jüngling im Mantel, die beiden anderen bärtige Männer im Mantel und mit Stäben; hinter dem letzten, unter dem Henkel, steht ein Altar. Es folgen *B.* zwei Männer, einer im Doppelgewand, der andere im einfachen Mantel, beide mit Stäben; sodann ein Jüngling im Mantel und mit Anstrengung vorschreitend, und auf den Stab sich stützend ein kahlköpfiger Alter im Mantel, der auf seinem Rücken einen netzförmigen Sack, Striegel und Salbgefäss trägt. Von ihm durch einen Baum getrennt folgt endlich, nach der entgegengesetzten Seite umblickend, ein bärtiger Mann im Mantel mit Stab. Innen Eos, langbekleidet und geflügelt, den Kephalos erfassend, der, als Jüngling mit Chlamys dargestellt, im Fliehen zurückblickt. Die Inschrift (mit *R*) an einem der Henkel: Mon. dell' Inst. II, t. 48; Ann. 1837,

p. 209 sqq. — 6) aus Vulci in Berlin (N. 1766): *A.* Paris, *AΙEXSNΔPOS*, langbekleidet, sitzt die Leier spielend zwischen seiner Heerde. Vor ihm steht Hermes, bärtig, in gewöhnlichem Costüm, auf seinen Stab gestützt und dem Paris eine Blume darreichend. Athene, *AΘENAIA*, welche folgt, mit Helm, Aegis und Speer, trägt ebenfalls einen Blüthenzweig, ebenso Hera, *HEPA*, durch den Scepter charakterisirt. Aphrodite endlich, *AΦPOTIΔE* (so), mit einer Taube in der Linken und einer Blume in der Rechten ist noch besonders dadurch ausgezeichnet, dass zwei Amoren um ihr Haupt und zwei andere weiter unterwärts sie umschweben, von denen der eine in jeder Hand eine Blume trägt. *B.* Paris, *AΙEXSANΔPOS*, langbekleidet, mit Petasos und Lanzen, führt Helena, *HELENE*, bei der Hand fort. Ein bärtiger Mann in ähnlicher Tracht, welcher folgt, wendet sich zurück gegen Timandra, *TIMAΔPA*. Euopis, *EVOΓIS*, hinter ihr, fasst mit der Linken die Rechte des ihr gegenüberstehenden, auf seinen Stab gestützten ältlichen Ikarios, *IKAPIOS* (*r*), hinter welchem endlich Tyndareus, *TVTAPEOS* (*r*), mit einem Krückstock erscheint, durch die erhobene Rechte die Rede des Ikarios begleitend. Innen ein bärtiger Mann mit knotigem Stabe, der sich vertraulich einem in seinen Mantel gehüllten Knaben 697 zuneigt, welcher einen kleinen Hasen am Bande hält; dabei *HIΓΓ . ΔAMAS*. Die Inschrift in gewöhnlicher Weise: Mus. étr. de Canino p. 10, n. 2062; Cat. étr. n. 129; Gerhard Trinksch. u. Gef. T. 11—12; vgl. Braun, Bull. d. Inst. 1849, p. 126. — 7) Aus Vulci, jetzt in München (N. 369): *A.* Peleus mit Thetis ringend, deren Verwandlungen durch einen Löwen auf des Peleus Arm angedeutet sind. Auf jeder Seite fliehen zwei Frauen, von denen zwei in der Linken einen Delphin halten. *B.* Nereus, in langem Doppelgewande, mit dem Scepter, an den sich eine der geflohenen Nereiden anschmiegt, während vier andere mit erhobenen Händen auf ihn zu eilen. Innen: Herakles, mit der Löwenhaut über dem Chiton, die Keule zur Seite, sitzt neben einem Baume auf einem Steine. Er reicht mit der Rechten den Kantharos der vor ihm stehenden Athene, welche ihn aus einer Kanne füllt. Sie hält eine Eule auf der Linken, der Speer lehnt an ihrer Schulter, neben ihr steht auf einem Stein ihr Helm. Die Inschrift *. IEPON EΓOESEN*: Mus. étr. de Canino n. 1183; Cat. étr. n. 134.

8) Grosser zweihenkliger Becher (Kotyle-Form, 10 bei Jahn) in der Campaná'schen Sammlung (Ser. XI, n. 84): Agamemnon, *AA . MESMO .*, mit Brustharnisch, Schwert und Chlamys, die Lanze in der Rechten, führt die reich bekleidete und verschleierte Briseis an der Hand, gegen einen (unter dem Henkel stehenden) Klappstuhl zu. Talthybios, *ΘAΙΘVBIOS*, in kurzem Chiton und Chlamys, mit Stiefeln und spitzer Mütze, dem Schwert an der Seite, dem Heroldstab in der Linken, folgt mit bedenklich erhobener Rechten. Diomedes hinter ihm, *ΔIOMEΔES*, ähnlich gekleidet, nur mit dem Petasus auf dem Rücken und zwei Speeren in der Rechten, blickt bei einem Baum vorbeischreitend nach rückwärts, wohl um anzudeuten, dass die Darstellung der Rückseite in unmittelbarer Verbindung mit der Vorderseite zu denken ist. Dort finden wir als Hauptgruppe Achilles, *. . . ΙΙEVS*, jugendlich, in einen weiten Mantel gehüllt, und mit Sandalen bekleidet auf einem Klappstuhl sitzend. Vor ihm steht, in der Bekleidung dem Diomedes gleich, aber durch kurzen krausen Bart charakterisirt, Odysseus, *OΙΙTTEVS*, nach vorn auf seine beiden Speere gelehnt, und

seine ernste Rede durch die Bewegung der Rechten begleitend. Hinter ihm er-
698 scheint *AIAS*, in weitem Mantel über dem Chiton und auf einen knotigen Stab gestützt, und ganz ähnlich hinter Achilles Phoenix, *ΦOINI.*, beide aufmerksam nach der Mitte blickend. Im Felde vor dem Kopf des Achilles ein Schwert, hinter demselben ein Pileus. Die Inschrift am Henkel wie gewöhnlich. Die Bilder dieser vielleicht am sorgfältigsten unter allen des Hieron behandelten Vase sind von mir in den Mon. dell' Inst. für 1858, T. 19 publicirt worden.

9) Ebenfalls in der Campana'schen Sammlung (Ser. IV, n. 644): *A.* Diomedes, *ΔIOMEΔES*, und Odysseus, *OLVTTEVS*, bekleidet wie auf der vorigen Vase, tragen jeder ein Palladium im Arm, das des Diomedes mit dem Speer in der gesenkten, das des Odysseus in der erhobenen Rechten, und werden, im Begriff mit gezücktem Schwerte auf einander loszugehen, jeder von zwei befreundeten Heroen zurückgehalten. Dem Diomedes treten Demophon, *ΔEMOΦAON*, und Agamemnon, *AΓAMESMON*, gegenüber, dem Odysseus Akamas, *AKAMAS*, und Phoenix, *ΦONIXS.* Die beiden Athener sind nur mit der Chlamys bekleidet, die beiden anderen tragen einen Chiton, Agamemnon einen kürzern, Phoenix einen längern und darüber einen Mantel; Akamas und Phoenix ausserdem einen Stab, Agamemnon das Scepter. *B.* Sechs bärtige Figuren in langen Mänteln, einige mit Untergewand und mit Stäben versehen; drei von ihnen sitzen und je einer steht diesen gegenüber; einer trägt einen Zweig in der Hand. Ein Sessel am Ende steht leer. Innen: Theseus, *ΘESEVS*, mit kurzem Chiton, Chlamys, Petasus auf dem Rücken, und Schuhen bekleidet, zieht sein Schwert gegen Aethra, *AIΘPA*, die ihm beide Hände wie bittend entgegenstreckt. Zwischen ihnen im Felde zwei Speere. Inschrift wie gewöhnlich. Auch diese Schale ist im neuesten Hefte der Institutsschriften für 1858, T. 22 von Jahn publicirt worden.

10) Aus Vulci, jetzt in Berlin N. 1772: *A.* Fünf bärtige leicht bekleidete Männer, einmal zwei, das andere Mal einer je vor einem sitzenden stehend; sie tragen mit Ausnahme des einzeln stehenden Stäbe, dieser eine Blume. Im Felde ist Badegeräth aufgehängt; und vor dem in der Mitte sitzenden liegt ein todter Hase. *B.* Aehnliche Composition. Unter den Henkeln ein gepolsterter Sessel und ein sitzender Hund. Innen neben einem Sessel ein stehender Mann
699 mit Stab und vielleicht einer Blume, der mit einem Mädchen spricht. Inschrift wie gewöhnlich: Mus. étr. de Canino n. 1439.

11) Aus Vulci, einst bei Durand n. 758: *A.* Drei Jünglinge und zwei Mädchen, die eine sitzend, die andere stehend mit Flöten in der Hand. *B.* Drei bärtige Männer und zwei Flötenspielerinnen, eine sitzend. Innen eine sitzende Flötenspielerin und eine stehende Krotalistria; vgl. Bull. d. Inst. 1832, p. 114. — 12) Aus Vulci, einst bei Canino: *A.* Drei Gruppen von Mädchen und ihren Liebhabern, *NIKON* und *NIKOTPATE*, *EVKLES* und *KALITPASTE*, *NIKOΘENES* und *ΓELEA.* *B.* Drei ähnliche Gruppen: *XAPINIΔES* und *AΦPOΔISIA*, *ΔIONISIΓENES*, *LVPKIAS* und *NAVKLEA KALE.* Innen eine Gruppe: *ANTIΦANES* und *KALITOS* (für Kallistro) *KALE.* Der Name des Hieron ohne *H*: de Witte Cat. étr. n. 12. — 13) Aus Vulci, einst bei Canino: Frauen gruppirt mit bärtigen Männern und Jünglingen. Inschrift wie gewöhnlich: [Dubois Vases de Canino n. 265]. — 14) In der Campana'schen Sammlung

(Ser. IV, n. 119): *A.* Drei Gruppen von bärtigen Männern mit Stäben und Knaben, alle in Mänteln. Der eine bärtige hält eine Börse empor; der eine Knabe trägt einen Hasen. *B.* Aehnliche Composition; zwei der Alten bieten jeder einem Knaben einen Hasen an; einer von diesen trägt einen Ball. Innen: ein stehender bärtiger Mann bietet einem sitzenden, die Leier spielenden Jünglinge einen Blüthenzweig dar. Im Namen des Hieron *R* für *P.*

15) Eine Schale des Hieron mit ἐποεσεν wird citirt Mus. étr. de Canino p. 10, n. 1988. — 16) Bei Corneto (Tarquinii) ist in den Fossati'schen Ausgrabungen ein jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes befindlicher Henkel einer Schale mit der Inschrift *HIEPON: EΓOIESEN* gefunden worden. Die Bilder scheinen nach den wenigen erhaltenen Fragmenten ein Bacchanal dargestellt zu haben: R. Rochette Lettre p. 47; de Witte p. 477. — 17) Auch in der Sabina hat sich eine Schale des Hieron mit der gewöhnlichen Inschrift gefunden: Bull. 1837, p. 71; endlich 18) auch bei Chiusi (mit *R* statt *P*): Bull. 1830, p. 244.

Hilinos.

Attisches Alabastron mit rothen Figuren, früher in Creuzer's Besitz, jetzt in Karlsruhe: ein nackter Jüngling, der aus einem Lekythion Oel in seine Linke, 700 um sich zu salben, giesst; vor ihm ein Sessel mit seinen Kleidern, hinter ihm *HILINOS EΓOIESEN*; auf der entgegengesetzten Seite, durch elegante Palmetten von der ersten Figur getrennt, eine Krotalistria, mit einem Fell über dem langen Chiton bekleidet und im Vorschreiten sich umblickend; hinter ihr *ΦΣIA+Σ EΔPAΦΣEN*; beide Inschriften gravirt: Creuzer altathen. Gefäss. 1832; Panofka Vasenbildner T. III, 9 u. 10.

[Hippaichmos.

Vulcentische Amphora, einst im Besitz Canino's (Mus. étr. de Canino n. 1005), jetzt im britischen Museum (n. 790), mit Darstellungen in rothen Figuren: *A.* Der bärtige Dionysos, *ΔIONVSOΣ*, zwischen einer Bacchantin *EPOΦVVL(ε)* und einem bärtigen Satyr, *BPIAXOS (ι)*. *R.* Ein gewaffneter Krieger neben seinem Rosse, und vor ihm ein Bogenschütz oder eine Amazone; hinter und über der ersten Figur *HIΓΓAIXMOS*, vor der zweiten *SEPAΛVE.* Einen Künstlernamen glaubte zuerst R. Rochette (p. 48) zu erkennen, indem er die zweite Inschrift als aus *EΔPAΦSE* corrumpirt deutete. Aber schon die Stellung der Namen, wie sie in dem englischen Catalog angegeben ist, scheint gegen diese Angabe zu sprechen; ausserdem aber ist Hippaechmos offenbar der Name der dargestellten Figur, ähnlich wie Plexippos auf der Schale des Euergides.]

Hischylos.

Verfertiger von Trinkschalen, die meist von anderen Malern mit Figuren versehen sind; und zwar finden sich schwarze Figuren 1) auf einer Schale im Besitz M. Leake's; aussen Herakles im Kampfe mit dem nemeischen Löwen, zwischen zwei ansprengenden Hirschen, auf beiden Seiten wiederholt, darunter einer Seits *HISXVΛOS EΓOESEN* (so nach de Witte p. 479), anderer Seits *SAKONIΔES EΓPAΦSEN*: Arch. Zeit. 1846, S. 206. — 2) In Berlin (N. 1740); innen ein bärtiger Mann mit weibischem Kopfputz, Chlamys und Flügelstiefeln, der in der ausgestreckten Linken einen Skyphos hält, rings herum . . *SXV* . . *OS EΓOIE* . . .

Mit rothen Figuren: 3) aus der Candelori'schen Sammlung in München

(N. 1160). *A*. Ein Jüngling neben seinem Ross; oben . . *NOS*; *B*. eine Frau mit einer Lanze; vor ihr ein behelmter Jüngling, im Begriff einen runden Schild 701 aufzunehmen; dasselbe thut hinter der Frau ein anderer Jüngling mit Helm, Harnisch und Lanze; innen ein nackter Jüngling, vorwärts gebückt, der eine Hacke in beiden Händen hält; umher: *HISA+VLOS EΓOIESEN*. „Sehr sauber und fein, noch streng, aber anmuthig": Jahn. — 4) Einst in Canino's Besitz; jetzt im britischen Museum (n. 841); innen ein Bogenschütz und *HISXVLOS EΓOIESEN*; aussen: *A*. ein nackter rennender Krieger zwischen zwei Palmen und zwei grossen Augen; *B*. vier nackte Athleten, einer von auffallender Dicke, in der Mitte zwischen ihnen ein Sessel, das Ganze zwischen zwei Palmen: *ΦEI-ΔIΓOS EΓPAΦE* (so): Mus. étr. de Canino n. 558; [Dubois Vases de Canino n. 204]. — 5) Aus derselben Sammlung, später in Magnoncour's Besitz (n. 34); *A*. Herakles im Kampfe gegen zwei Kentauren, *HISXVLOS EΓOIESEN*; *B*. Dionysos sitzend, zwischen zwei Satyrn; innen eine nackte Frau mit Kekryphalos, in jeder Hand einen Phallus haltend; neben ihr ein Becken auf einem kleinen Dreifuss; im Felde ein Lekythos in Form eines Phallus; *EΓIKTETOS EΓPASΦEN*: Mus. étr. de Canino n. 1115; de Witte Cat. étr. 78. — Mit schwarzen Figuren im Innern und rothen in den Aussenbildern: 6) einst bei Baseggio in Rom, jetzt im britischen Museum (n. 814): aussen *A*. ein Satyr mit Trinkhorn und Pelta zwischen zwei Augen, und eben so *B*. ein Satyr mit Pelta und Oenochoe, den Mund durch die Phorbeia verbunden; die Worte *EΓIKTETOS* und *EΓPASΦEN* sind auf die beiden Seiten vertheilt; innen ein junger Reiter mit zwei Speeren; um ihn herum *HISXVLOS EΓOIESEN*: de Witte p. 414. — Die N. 3—5 sind vulcentisch, bei den anderen ist die Herkunft unbekannt. Ueber die Form des Namens vgl. C. I. 8165.

Hypsis.

Vulcentische Hydria mit rothen Figuren in strengem Style, jetzt in München (N. 4). Im Hauptbilde drei Amazonen im Augenblicke des Aufbruches zum Kampfe. Die vorderste *HVΦOΓVLE* (statt Ὑψιπύλη), Schwert und Schild ergreifend, blickt zurück nach der zweiten *ANTIOΓEA*, die etwas gebückt, die Lanze in der Linken, mit der Rechten die lange Trompete hält, aus der sie den Ruf zu den Waffen ertönen lässt, weshalb Gerhard die über ihr befindliche Inschrift 702 *+EV+E* als τεύχη zu erklären versucht hat; hinter ihr steht *ANΔPOMA+E* mit Speer und Helm in den Händen, während der Schild an ihren linken Fuss angelehnt ist. Vor der vordersten liest man die Inschrift: *HVΦSIS EΛPAΦSEN*. In dem oberen Bilde finden wir eine Quadriga mit ihrem Wagenlenker, darüber *KALOS*, davor *+AIPE*, während hinter ihr zwei nackte Jünglinge auf ihren Pferden neben einander folgen; hinter ihnen *SIMOS*, vor ihnen *NEΦIOS*: Gerhard Auserl. Vas. T. 103; Panofka I, N. 5.

Kachrylion,

wahrscheinlich nach einer Besonderheit der Aussprache immer Χαχρυλίων geschrieben. Die Vasen mit seinem Namen, so viel bekannt, bisher nur in Vulci gefunden, haben rothe Figuren in etwas strengem Styl, mit Ausnahme von 1) einer Schale im Besitz des Col. M. Leake, die, sofern nicht ein Versehen des Berichterstatters obwaltet, mit einer schwarzen Figur im Innern verziert sein soll: einem Tänzer, der die Krotalen ertönen lässt, während der Beutel mit den

Flöten an seinem Arme hängt. Dabei *XAXPVLION EΓOIESEN*; so de Witte p. 401, während in der Arch. Zeit. 1846, S. 206 *Καχρύλιος* gedruckt ist. — Von den Vasen mit rothen Figuren nenne ich zuerst: 2) einen kleinen Teller auf einem Fusse, einst in Canino's Besitz, dann bei Raoul-Rochette (p. 35): ein Bogenschütz mit Anaxyriden bekleidet. Inschrift wie oben: [Dubois Vases de Canino n. 79].

Alle übrigen Vasen sind Trinkschalen: 3) in Berlin (N. 1768); innen ein vorgebückter Silen, einen Kantharos auf seinem Nacken balancirend; *XA-XPVLION EΓOIE(σ)E.* — 4) Einst bei Durand (n. 352), jetzt im britischen Museum (n. 815*): innen eine vollständig gerüstete Amazone, mit der Pelta am Arm; Inschrift wie N. 1, aber rückläufig und das *N* im Namen fälschlich als *S* restaurirt. Aussen: *A.* Dionysos zwischen einem Satyr und einer Maenade; *B.* Ariadne begleitet von einer Flötenspielerin und einem Bacchanten. — 5) Ebenfalls im britischen Museum (n. 827): *A.* Theseus, ... *S*, auf seinem Viergespanne, trägt die geraubte Antiope, *ANTIOΓEIA*, in seinem Arm. Dem Wagen folgen schwer gerüstet Peirithoos und Phorbas, *ΓEPIΘ(o)OS* und *ΦOP-BAS* (*r*). *B.* „Tyndareus" auf seinen Stab gelehnt und ihm gegenüber „Leda" mit einer Blume; zu jeder Seite einer der „Dioskuren" zu Pferde gegen die Mittelgruppe gewendet; hinter dem zur Rechten *XAXϱVLION*; das Wort 703 *EΓOIESEN* stand wahrscheinlich über den restaurirten Köpfen der Mittelgruppe. Innen ein leierspielender Jüngling vor einer Frau mit einer Blume; vor seinem Kopfe *XAIPESY*: Mus. étr. de Canino n. 560 (zusammengefunden mit n. 561, einer Vase des Epiktetos); de Witte Cat. étr. n. 115. — 6) Einst in der Canino'schen Sammlung: *A.* Orestes im Begriff den von Klytaemnestra vertheidigten Aegisthos zu morden; Pylades und Elektra muntern ihn zur That auf. *B.* Kampf zweier Hopliten im Beisein von zwei Jünglingen, deren einer einen Hasen, der andere einen kleinen Eber hält. Drei andere Krieger sind bei dem Kampfe gegenwärtig; *LEAΓPOS καLOS* zweimal wiederholt. Innen ein Satyr mit Schlauch und Trinkhorn; rings herum die Inschrift wie N. 1: Mus. étr. de Canino n. 1186.

Mit dem Namen des Euphronios verbunden findet sich der des Kachrylion endlich auf 7) einer Schale in München (N. 337): „*A.* Herakles, *HEPAκVES*, grösser als die übrigen, die Löwenhaut über den Chiton geknüpft, in der vorgestreckten Linken Bogen und Pfeile, in der Rechten die Keule schwingend, schreitet gegen den dreileibigen Geryoneus, *γεϱυoNES* (*r*), vor. Dieser ist dreifach mit Helm, Harnisch, Beinschienen und Schild bewaffnet; der eine Leib ist, von einem Pfeil in's Auge getroffen, schlaff zurückgesunken, die beiden anderen stehen mit geschwungener Lanze und vorgehaltenem Schilde straff dem Herakles entgegen. Zwischen den Kämpfenden liegt der Hund Orthros mit zwei Köpfen und einem Schlangenschweif durch einen Pfeil in den Leib getödtet auf dem Rücken. Hinter Geryoneus eilt eine Frau mit der Kopfbinde im langen Haar, im langen Chiton mit übergeworfenem Mantel herbei; sie streckt die Linke aus und legt die Rechte klagend an die Stirn; vor ihr *VEAγPOS* (*r*). Hinter Herakles schreitet Athene, *AΘEναια*, im Helm und übergeschlagenen Chiton, mit vorgehaltenem Schild, in der Rechten die Lanze, herbei und sieht sich nach dem bärtigen Iolaos, *ιOLEOS*, um, der mit Helm, Harnisch, Schild

und Lanze gerüstet ruhig dasteht. Hinter ihm, unter dem Henkel liegt Eurytion, *EVÞVTION*, in der Hüfte verwundet an der Erde, auf die er sich mit dem rechten Arm stützt. Er ist bärtig, mit einem spitzen Hut und einem über den
704 kurzen feinen Chiton geknüpften Thierfell bekleidet. *B.* Eine Heerde von fünf Kühen und einem Stier schreitet [neben einem Baum mit weit ausgebreiteten Aesten] vorwärts von einem mit Helm, Harnisch, Beinschienen, Schild und Lanze gerüsteten Jüngling geleitet, dem ein bärtiger Mann und zwei Jünglinge in gleicher Rüstung folgen. Darüber *LEAΓÞOS* (*r*), an einer andern Stelle *πAIS* (*r*). Unter dem Henkel eine Palme. Innen: ein Jüngling mit spitzem Hut [Petasos], buntem Mantel, kurzem Chiton und Stiefeln reitet auf einem Pferde; daneben *LEAΔPOς KAλOS*. Am Fusse: *+A+PVLION ΕΓOIESEN EVΦPONIOS EΔPAΦSEN*": Jahn; de Witte Cat. étr. n. 81; Mon. inéd. publ. par la sect. fr. de l'Inst. arch. pl. 16—17; Panofka Vasenbildner T. 4, 9—10.

[Kalliphon.

Dieser Name auf einer von Millin Vases peints I, pl. 44 publicirten Vase, beruht wie die Vase selbst auf einer Fälschung; vgl. R. Rochette Lettre p. 16; de Witte p. 386.]

Kleon (?), s. Aeneades.

Kleophrades, s. Amasis.

Klitias, s. Ergotimos.

Kolchos.

Vulcentische Oenochoe in Gerhard's Besitz, mit schwarzen Figuren von sorgfältiger Durchführung: Kampf des Herakles und Kyknos. Ersterer, *HEPAKLES*, unter Beistand der ihm in gleicher Stellung folgenden Athene, *AΘ . NAIA*, schreitet mit Schild und Speer gegen seinen Gegner *KVKTOS*, der als Hoplit bewaffnet, ihm in gleicher Weise gegenübertritt. Ein ebenfalls vollständig gerüsteter Krieger ist dem Herakles bereits erlegen und liegt zu ihren Füssen ausgestreckt am Boden. Jetzt erscheint zwischen ihnen, mit kurzem Chiton und Chlamys bekleidet und den Blitz in der Hand haltend, Zeus, *Ι . VS*, um die Kämpfer zu trennen. Nach beiden Seiten sprengen die Viergespanne der Kämpfer davon, das des Kyknos von Phobos, *ΦO . OS* (*r*), gelenkt; zwei der Rosse haben Namen *HOXM . . .* und *ΛOPA*; neben ihnen eilt dem Kampfplatz Apollon, *. ΓOLON*, zu, während vor den Rossen ruhig der bärtige Dionysos, *ΔIONVSOS* (*r*), mit einer arabeskenartigen Blume an langem Stiele in der Rechten steht. Ganz entsprechend finden wir auf der andern Seite das Gespann
705 des Herakles, von Iolaos, *IOL . . .*, gelenkt, neben den Rossen Poseidon, . . . *EIΔON*, mit dem Dreizack herbeieilend; vor denselben Nereus, als *HALIOS ΛEPON* bezeichnet, mit einer gewundenen Pflanze in der Hand. Unter den Vorderfüssen der Rosse *+OL+OS MEΓOIESEN* (der erste Buchstabe aspirirt, wie in den Inschriften des Kachrylion). Unter diesem Bilde finden sich in einem gesonderten Streifen zahlreiche Thiere, zweimal zwei Löwen, die einen Stier zerfleischen, ebenso ein Eber von einem Löwen angegriffen, dazwischen einzelne Löwen, Rehe und ein Panther: Gerhard Auserl. Vas. II, T. 122—123.

Ueber die Inschrift *. OLTOSEΔϱαφSεN* auf einer Schale des Euxitheos s. oben S. 470.

Kritias, s. Philtias.

Kylkos?

Auf einer nolanischen Diota bei Gargiulo Racc. II, 40 mit den Bildern eines lanzenwerfenden Kriegers und (℞.) eines Schleuderers glaubte Panofka (Arch. Zeit. 1850, S. 191) auf der einen Seite die Inschrift *ΑΡΛΟSΚΑΛΛoS*, auf der andern *ΚΥΛΚΟS ΕΓ*(ραφε) zu lesen. Ob mit Recht, bedarf noch der Bestätigung.

[Laides, s. Euergides.]

Laleos.

Eine Trinkschale mit schwarzen Figuren aus Vulci sah ich 1847 in der Sammlung Guglielmi in Civitavecchia: auf einer der Aussenseiten ein Tiger, darunter *ΛΑΛΕΟSΜΕΓΟΙΕSΕΝ*, auf der andern ein Löwe, darunter *ΛΑΛΕΟSΕΓΟΙΕSΕΝ* in ziemlich grossen Buchstaben.

Lasimos.

Sein Name findet sich auf einer grossen Amphora mit Masken an den Henkeln, welche schon durch diese Form, wie durch den Styl der Figuren sich als unteritalisch zu erkennen giebt und aus Canosa stammen soll. Den Mittelpunkt der Darstellung nimmt eine Frau auf einem Throne ein, welche durch die Geberde der erhobenen Rechten Trauer ausdrückt über den Verlust eines auf ihrem Schoosse ruhenden, durch eine Wunde in der Brust getödteten Knaben. Vor ihr steht ein vollständig gerüsteter bärtiger Krieger, der den Schild zur Seite gestellt hat, während er die Rechte wie zur Begleitung würdevoller Rede erhebt; hinter ihm sitzt ein nackter Jüngling mit zwei Speeren auf seiner Chlamys. Auf der andern Seite des Thrones finden wir zwei stehende Jünglinge 706 mit Speeren, der eine mit einer Binde, der andere mit einem Beutel oder Pileus in der Hand. Die obere Reihe der Figuren zeigt uns ein Viergespann in lebendiger Bewegung, gelenkt von einer geflügelten Frauengestalt mit einem Lichtscheine um das Haupt; Hermes in jugendlicher Bildung schreitet voran, während weiterhin ein leichtbewaffneter Jüngling ruhig wartend steht. Die Deutung, dass Andromache dargestellt sei mit dem Leichnam des Astyanax, der von Odysseus zur Bestattung abgefordert werde, unterliegt manchen Bedenken. Angemessener scheint es mir an die Weissagung des Amphiaraos beim Tode des Archemoros zu denken. Die Rückseite zeigt eine der gewöhnlichen Grabesdarstellungen: einen Heros mit seinen Waffen in einem zweisäuligen Gebäude sitzend, ringsherum mehrere Frauen. Am Halse findet sich ein Frauenkopf in der Mitte von Arabesken und ein sitzender Dionysos umgeben von sogenannten hermaphroditischen Genien. Die Künstlerinschrift findet sich über dem Viergespanne auf der Vorderseite und lautet nach dem Zeugnisse de Witte's, der das früher in der vaticanischen Bibliothek, jetzt im Louvre befindliche Original zu diesem Zwecke untersucht hat, *ΛΑΣΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ*, während die frühere Lesung zwischen diesem Namen, *ΜΑΞΙΜΟΣ*, *ΛΑΣΙΜΟΣ* und *ΑΙΣΙΜΟΣ* schwankte. Winckelmann Mon. in 143; Millin Vases peints II, 37—38; Gal. myth. 169, 611; Overbeck Gal. her. Bildw. T. 28, 1; Gerhard Lichtgotth. III, 4.

Lysias.

Ein Giessgefäss der Campana'schen Sammlung aus Caere ist ohne Figurenschmuck und der schwarze Firniss ist nur durch einen schmalen rothen Streifen unterbrochen, auf dem die Künstlerinschrift gemalt ist. Sie lautet *ΛΥΣΙΑΣΜΕΓΟΙΕΣΕΝΗΕΜΙΧΟΝΕΙ* (*r*): Braun, Ann. d. Inst. 1855, p. 52.

Meidias.

Bekannt durch eine Hydria im britischen Museum, reich verziert mit Figuren in schönem, freiem und noch nicht entartetem Styl unteritalischer oder sicilischer Gefässe, und mit zahlreichen Inschriften, die erst lange nach der Bekanntmachung der Bilder von Gerhard entdeckt und nachher, aber ohne Vergleichung der Gerhard'schen Copie von Lenormant und de Witte gelesen wurden. Im 707 Hauptbilde (dem obern Henkel gegenüber) finden wir den Raub der Leukippiden dargestellt; im Centrum der oberen Figurenreihe auf einer Säule das alterthümliche Bild der Artemis mit dem Modius; ihr zur Seite (links vom Beschauer) Polydeukes, *ΓΟΛVΔEVKTHΣ*, auf seinem davon eilenden Viergespanne Hilaeira, *EΛEPA*, entführend. Entsprechend harrt auf der andern Seite noch ruhig ein anderes Viergespann mit dem Wagenlenker *XPVΣIΓΓOΣ*, der nach der Gruppe unter dem Bilde der Göttin blickt, wo Kastor, *KAΣΣTΩP*, die sich sträubende Eriphyle, *EPIΦVΛH*, umfasst. Beide Dioskuren und der Wagenlenker tragen reich gestickte Gewänder und einen Myrthenkranz im Gürtel. Unter dem Gespanne des Polydeukes sitzt am Ende, halb bekleidet und mit dem Scepter, Zeus, *ΙEVΣ*, nach dem Centrum blickend; auf ihn eilt *AΓVΛH* (Ἀγλαΐα vermuthet Jahn) zu, während Chryseis, *XPVΣEIΣ*, knieend nach der Mitte gewendet ist, wo an einem Altar, neben dem ein Bäumchen steht, Aphrodite, *AΦPOΔITH*, sitzt, nach der Gruppe des Kastor blickend. Unter seinem Gespanne ist nur eine Figur sichtbar, nämlich Peitho, *ΓEIΘΩ*, vom Schauplatz wegeilend, der auf jeder Seite durch einen niedrigen Baum begrenzt wird. Ueber dem Bilde *MEIΔIAΣEΓOIHΣEN*. Unter diesem Gemälde findet sich, durch einen Mäanderstreifen getrennt, eine zweite Figurenreihe, die rings um das Gefäss herum läuft, aber in drei Abtheilungen zerfällt. Im Mittelpunkt erscheint der Hesperidenbaum mit dem Drachen. Ihm naht sich *XPYΣOΘEMIΣ*, auf deren Schulter *AΣΣΓEPOΓH* sich stützt (so de Witte wohl richtiger als Gerhard Ασιχερϑρη). Hinter ihr sitzt (Athene) Hygiea, *VΓIEA*, mit dem Speer, nach der Mitte blickend, aber mit dem Körper gegen einen Jüngling, *KLVTIOΣ*, mit Chlamys und zwei Speeren gewendet, hinter dem hier die Scene mit einem niedrigen Baume abschliesst. Auf der andern Seite des Drachen erblicken wir neben einem andern Bäumchen *AIΓΛPA*, nach Herakles, *HPAKΛHΣ*, sich umblickend, der in jugendlicher Bildung, das Schwert an der Seite, die Rechte auf die Keule gestützt, auf seinem Löwenfell sitzt, nach der Mitte gewendet. Iolaos, *IOΛEΩΣ*, hinter ihm, mit Chlamys und Petasus auf dem Rücken und zwei Speeren in der Rechten, blickt wie im Weggehen nach der Mitte zurück. — Die hier sich anschliessende Scene besteht aus fünf Figuren: 708 am weitesten von Iolaos entfernt sitzt ein König mit Diadem, Mantel und Scepter: *A . . . . Σ*. Die Gegenwart der Medea hatte früher hier den Aeëtes erkennen lassen, während jetzt (vgl. Arch. Zeit. 1856, S. 190) Aigeus in Vorschlag gebracht worden ist. Je nach der Entscheidung über diesen Namen muss sich die über den folgenden gestalten, der einem vor dem Könige stehenden Jünglinge mit Chlamys, Schwert und zwei Lanzen angehört: *ΦIΛOKTHTHΣ* ist hier nicht der bekannte Freund des Herakles, sondern „Habegern", entweder Iason oder Theseus. Unter den folgenden drei Frauen nimmt Medea, *MHΔEA*, in orientalischem Costüme mit einem Kästchen in der Hand, die mittlere Stelle

ein; *E . . . EPA*, die voranschreitet, blickt nach ihr um; es folgt *NIOΓH*, ob *Νιόβη*, *Φανιόπη* oder *Χαλκιόπη*? In der dritten Scene, welche sich wieder an die erste anschliesst, finden wir dieser zunächst hinter Klytios eine weibliche Figur mit geschmückter Kopfbinde sitzend, *XPYΣIΣ*. Gegen sie zu bewegen sich mehrere Jünglinge, mit Chlamys und Petasus auf dem Rücken, Schwert und zwei Speeren. Der vorderste, *ΔHMOΦΩN*, blickt nach dem zweiten, *OI-NEYΣ*, zurück, der mit lebendiger Geberde die Hand gegen ihn ausstreckt. Von den drei übrigen Jünglingen wendet sich der erste, die Rechte wie zur Ertheilung eines Befehls ausstreckend, gegen den ruhig dastehenden Dritten, gegen welchen auch der mittlere, der unbewaffnet auf seiner Chlamys sitzt, gerichtet ist. Den Namen des ersten las Gerhard *KΛYMENOΣ*, de Witte *EV-MENOΣ*, den des sitzenden Gerhard *ΛNτιοXος*, de Witte *ΦAΩN*; des dritten Gerhard *IΓΓOκοΩN*, de Witte *XPVΣIΓΓOΣ*. Publicirt ohne Namen, z. B. bei Millin Gal. myth. t. 94, 385; mit den Namen von Gerhard Vase de Midias, Berl. 1840. Vgl. Jahn Arch. Aufs. S. 132; Arch. Zeit. 1851, S. 436; 1854, S. 299.

Naukydes, s. Arydenos.

Neandros.

Vulcentische Schale, einst im Besitze des Fürsten von Canino; im Innern Herakles, den Löwen niederwerfend, in schwarzen Figuren; aussen auf beiden Seiten in schwarzer Schrift wiederholt: *NEΛNΔPOS EΓOIESEN*: de Witte, p. 483.

Nikosthenes.

Von keinem Vasenmaler oder Fabrikanten haben sich so viele Werke erhalten, 709 als von Nikosthenes, und keines andern Werke treten so charakteristisch aus der Masse der übrigen Vasen heraus, als in der Mehrzahl die seinigen, freilich mehr durch Manierirtheit, als durch künstlerisches Verdienst. Die ganze Behandlung ist meist ausgesprochen decorativer Art und daraus erklärt es sich, dass hinsichtlich der Gegenstände seinen Werken nur selten ein besonderes Verdienst zukommt. Wir ordnen seine Werke nach der Stylart, indem wir die mit schwarzen Figuren voranstellen, sodann nach den Formen der Gefässe, indem namentlich eine derselben charakteristisch und ihm eigenthümlich ist. Es sind kleine Amphoren, etwa einen Fuss hoch, mit schwarzen Figuren, die sich durch dünne und breite bandartige Henkel unterscheiden, auf deren Aussenseite Figuren angebracht sind. Mit Ornamenten oder, wenn auch seltener, mit Figuren ist an diesen Gefässen in der Regel auch die innere Mündung verziert, sodann der Hals, und endlich der Körper selbst in mehreren Streifen. Häufig sind diese durch dünne Ringe in Relief getrennt. Doch nimmt die Malerei zuweilen auf diese keine Rücksicht, so dass die Figuren über sie hinweglaufen.

Solche Amphoren sind: 1) einst bei Baseggio in Rom: auf den Henkeln je eine Sirene; auf dem Halse je ein Satyr und eine Bacchantin; auf dem Körper: Herakles und der Löwe; dabei Hermes und Iolaos, auf beiden Seiten wiederholt; einmal mit der Inschrift *NIKOSΘENES EΓOIESEN*: [Catal. of vases by Baseggio n. 47]; de Witte p. 487.

2) Bei Campana (Ser. VIII, n. 54): in der Mündung gelbe Ornamente auf schwarzem Grunde; auf dem Henkel je eine verschleierte Frau, in der Linken eine Blume emporhaltend: am Halse eine weibliche kurzbekleidete und geflügelte

Gestalt in schnellem Schritte, das eine Mal nach rechts gewendet und sich umblickend, das andere Mal nach links und gerade aus blickend; auf dem Körper der Vase *a*) Herakles mit dem Löwen ringend; das Gewand im Felde aufgehängf; ℞. ebenso; *b*) ein Streifen von breiten Blättern; *c*) ein Streifen mit Thierfiguren: ein Stier, über dem die Inschrift, wie in N. 1, zwischen zwei Löwen, dann eine Sirene (Vogel mit Frauenkopf) zwischen zwei Panthern, endlich ein Hirsch von einem Panther angegriffen.

3) Bei Campana (ib. n. 56) in der Mündung ein Mäander; auf jedem der 710 Henkel ein Dreifuss; um den Hals herum wie unter einer durch eine Rebe gebildeten Laube, ein bärtiger Satyr hinter dem bärtigen Dionysos her laufend, der ein Trinkhorn hält; diesem gegenüber ein Satyr und eine Bacchantin; auf dem Körper *a*) Herakles (?) unbärtig, auf den Löwen losgehend; hinter ihm aufgehängt Keule, Köcher und Chlamys; ℞. Herakles, das Schwert an der Seite, mit dem Löwen ringend; ihm gegenüber Iolaos, unbärtig, mit Chlamys und Keule; die Inschrift, wie in N. 1, zwischen den Füssen; *b*) Arabesken; *c*) bekleideter bärtiger Mann auf einem würfelartigen Sitze; ihm gegenüber eine geflügelte Frau, auf einem Klappstuhl sitzend; zu jeder Seite ein Jüngling zu Ross. ℞. Löwe und Panther zweimal wiederholt.

4) Ebendaselbst (n. 57): in der Mündung, an den Henkeln und dem Halse nur Ornamente; am Körper *a*) Herakles, bärtig und nackt mit dem Schwert aut den springenden Löwen losgehend; hinter ihm sind die Schwertscheide und das Gewand aufgehängt; zur Seite ein Mann mit langem Gewande und ein anderer mit der Chlamys. ℞. Ein bärtiger Mann mit weissem Haar neben einem weissbekleideten Wagenlenker auf einem Viergespann, zur Seite je eine männliche Figur, und vor den Pferden die Inschrift; *b*) Arabesken; *c*) ein nackter unbärtiger Mann (Herakles?) mit der Keule, rückwärts blickend, wo eine ebenfalls nach rückwärts blickende Sphinx sich findet; vor ihm ein bärtiger bekleideter Mann mit Knotenstock auf würfelartigem Sitze, dem ein mit der Chlamys bekleideter und mit einem Speer bewaffneter Mann entgegeneilt. Hinter ihm zwei Sphinxe und sodann die Gruppe der beiden letzten Figuren wiederholt.

5) Ebendaselbst (n. 59): in der Mündung Arabesken; auf den Henkeln: 1) eine nackte Frau, die Kniee etwas eingebogen, die Hände wie zum Gebet erhoben; 2) eine ähnliche Frau; doch ist ihr Oberkörper rückwärts gewendet und sie blickt nach oben. Am Halse: Herakles, bärtig und nackt, mit der Keule, in schnellem Laufe; hinter ihm ein wegfliegender Vogel; der Köcher, der Bogen und zwei Pfeile und die Kleidung sind im Felde aufgehängt; ℞. Der Löwe in drohender Haltung. Auf dem Körper *a*) Herakles, die Chlamys über dem linken Arm, greift mit der Keule den Löwen an; hinter ihm Iolaos (?) mit der Keule; auf der andern Seite ein Speerträger, im Weggehen umblickend. 711 Unter den Figuren die Inschrift. ℞. Herakles (?) nochmals, mit der Keule den Löwen angreifend, unter dem eine zerbrochene Amphora liegt; zwei Männer mit Speeren, im Mantel und in der Chlamys stehen zur Seite. *b*) Ein Epheukranz und *c*) ein breiter Arabeskenstreif.

6) Aus Caere, bei Calabresi in Rom: In der Mündung Arabesken; auf jedem der Henkel ein bärtiger tanzender Satyr; am Halse eine langbekleidete weibliche Flügelgestalt, in schnellem Schritte sich umblickend, auf beiden Seiten

wiederholt; am Körper *a*) Herakles mit dem Löwen ringend zwischen zwei sitzenden Männern mit Stäben; die Kleider und Waffen oben aufgehängt: auf beiden Seiten wiederholt; *b*) Arabeskenstreif; *c*) acht Paare tanzender Satyrn und Bacchantinnen. Die Inschrift unter einem der Henkel.

7) Bei Campana (n. 53). Mündung und Hals sind mit Arabesken verziert; auf dem Henkel je eine Frau von weisser Farbe, eine mit zwei Epheuranken; *a*) Kampf eines Kriegers gegen eine im Fliehen sich zurückwendende Amazone; zu beiden Seiten je eine Sphinx; links ein Gewand über einen Klappstuhl gelegt; rechts die Inschrift. ℞. Dieselbe Darstellung ohne den Stuhl; und das Gewand zur Rechten. *b*) und *c*) Zwei Streifen mit Ornamenten.

8) Aus Caere, im Museum Gregorianum (II, t. 27, 2); auf dem Halse eine Frau zwischen zwei anspringenden Löwen, von denen sie einen beim Halse erfasst. ℞. Der bärtige Dionysos mit Trinkhorn und Weinrebe; vor ihm eine tanzende Bacchantin. Auf dem Körper, über die beiden Ringe hinweg und rings herumlaufend eine Kampfscene, erklärt als Aeneas, der dem Hektor gegen Aias zu Hülfe kommt; dabei noch zwei gesonderte Kämpferpaare, deren eins von einem Bogenschützen begleitet ist. Hinter diesem die Inschrift.

9) Ebendaher, bei Calabresi, fragmentirt; auf jedem der Henkel ein langbekleideter Mann mit Scepter; am Halse Arabesken; auf dem Körper ein Kämpferpaar zwischen zwei Frauen; dazwischen die Inschrift.

10) Bei Campana (n. 62). In der Mündung und am Halse Arabesken; auf den Henkeln 1) ein nackter Krieger mit Wehrgehenk und Speer; 2) ein Schild und ein Helm. Auf dem Körper ein Arabeskenstreif und darunter die Inschrift; sodann eine weibliche Flügelgestalt in eiligem Schritte; zu jeder Seite 712 je ein sitzender Alter mit Stab, ein Jüngling und ein Reiter mit Lanzen: ℞ ein jugendlicher Reiter mit Speer zwischen zwei Schwerbewaffneten.

11) Ebendaselbst (n. 63): auf jedem Henkel ein Krieger in Harnisch, Beinschienen und Helm; alle übrigen Theile nur mit Ornamenten geziert, zwischen denen die Inschrift.

12) Ebendaselbst (n. 60): auf jedem Henkel eine nackte Frau, mit der einen Hand ihre Schaam bedeckend, die andere erhebend; auf dem Körper ein Jüngling zu Ross zwischen zwei nackten und zwei bekleideten Gestalten, auf beiden Seiten wiederholt, einmal mit der etwas fragmentirten Inschrift; darunter zwei Streifen Arabesken.

13) Ebendaselbst (n. 64): auf den Henkeln 1) ein bärtiger Satyr und 2) eine tanzende Bacchantin. Auf dem Halse ein junger Reiter, vor ihm ein Mann mit der Chlamys bekleidet, hinter ihm ein Schwerbewaffneter; ℞. junger Reiter, dem ein Hoplit entgegenkömmt. Auf dem Körper: der bärtige Dionysos mit Trinkhorn und Epheuzweig in der Mitte zwischen drei Bacchantinnen und zwei Satyrn; ℞. derselbe mit dem Kantharos zwischen zwei Paaren von Satyrn und Bacchantinnen. Die Inschrift über der Figur des Dionysos.

14) Aus Caere, bei Calabresi in Rom; auf den Henkeln je ein nackter Mann; am Halse Arabesken; auf dem Körper *a*) Jüngling zu Pferde im schnellsten Laufe zwischen zwei laufenden nackten Männern, auf beiden Seiten wiederholt; *b*) Ornamente; *c*) acht Paare tanzender Satyrn und Bacchantinnen. Die Inschrift unter einem der Henkel.

15) Ebendaher, in gleichem Besitz; auf den Henkeln Arabesken; am Halse je ein Faustkämpferpaar zwischen zwei bekleideten Figuren; auf dem Körper: *a*) Tanz; zwischen zwei Paaren nackter Männer je eine Frau, die eine kurzbekleidet, die andere nackt; auf der Rückseite ähnliche Composition, etwas anders geordnet; *b*) Arabesken; *c*) rothe und schwarze Ringe, zwischen denen die Inschrift.

16) Aus Caere, bei den Ausgrabungen Torlonia's gefunden: auf den Henkeln der bärtige Dionysos mit Weinrebe; auf dem Halse zwei Faustkämpfer und zwischen ihnen ein Dreifuss; auf dem Körper *a*) eine bekleidete weibliche 713 Flügelgestalt in eiligem Schritte zwischen zwei Läufern; *b*) eine ähnliche Gestalt und auf jeder Seite vier Männer, theils im Mantel, theils mit der Chlamys auf dem Arme; *c*) Arabeskenstreif; *d*) eine Reihe Gänse, eine hinter der andern: Visconti Antichi mon. di Ceri, t. IX, B (Atti dell' Accad. pontif. T. VII).

17) Aus Caere, im Museum Gregorianum (II, t. 27, 1): in der Mündung zwanzig Delphine, mit den Köpfen nach innen gewendet; auf jedem Henkel ein Dreifuss; am Halse eine bekleidete weibliche Flügelgestalt in schnellem Laufe, auf beiden Seiten wiederholt; am Körper: ein Faustkämpferpaar, ebenfalls wiederholt, einmal mit der Inschrift. Weiter unten ein Streif Thierfiguren: ein Löwe zwischen zwei Sirenen, dann ein Panther und ein Greif zweimal wiederholt.

18) Aus Caere, noch vor Kurzem bei einem römischen Kunsthändler: an den Henkeln ein bärtiger Satyr und eine weibliche Gestalt; am Halse zwei Faustkämpfer und zwischen ihnen ein Dreifuss; am Körper eine Frau zwischen zwei Kriegern, auf der Rückseite wiederholt; die Inschrift nur einmal. Unter den Henkeln ein Löwe und ein Panther.

19) Bei Campana (n. 52): in der Mündung und am Henkel Ornamente; an jedem Henkel ein tanzender bärtiger Satyr. Am Körper: zwei Sphinxe einander gegenüber sitzend, zwischen zwei männlichen Figuren, von denen die eine sich naht, die andere sich entfernt; auf beiden Seiten wiederholt; am Ende der einen Darstellung die Inschrift. Weiter unten, durch einen Blätterstreifen getrennt, Dionysos auf ithyphallischem Maulthiere zwischen sechs Satyrn und sieben Bacchantinnen, welche paarweise tanzen.

20) Ebenda (n. 58): in der Mündung sechszehn Delphine; am Körper: eine weibliche Flügelgestalt in schnellem Laufe; über ihr die Inschrift; vor ihr ein sitzender Hund mit erhobener Pfote; zu jeder Seite eine männliche Gestalt und weiter unter den Henkeln ein knieender und ein halbgeduckter Jüngling. ℞. Eine ähnliche Flügelgestalt zwischen zwei Hunden und zwei Jünglingen.

21) Ebenda (n. 55): auf den Henkeln Rosetten; am Halse ein Jüngling mit der Chlamys bekleidet, auf einem Hippalektryon; auf der Rückseite wiederholt, wo der Jüngling einen Helm trägt. Am Körper: eine Frau zwischen zwei Jünglingen, die in entgegengesetzter Richtung davon reiten: darüber die etwas 714 fragmentirte Inschrift. ℞. Ein Jüngling zu Pferde gegenüber einem sitzenden alten Manne, hinter dem ein anderer stehender erscheint, während hinter dem Pferde noch ein Jüngling und ein Mann sichtbar sind. Unter jedem Henkel ein Hund.

22) Ebenda (n. 65): in der Mündung und auf den Henkeln Ornamente; unter einem der letzteren die fragmentirte Inschrift. Am Halse eine weibliche

Flügelgestalt in schnellem Laufe, auf beiden Seiten wiederholt; ebenso wiederholt am Körper ein Jüngling auf Hippalektryon zwischen zwei Sirenen. Weiter unten durch Epheustreifen getrennt ein bacchischer Tanz, neun Satyrn und acht Bacchantinnen. Darunter Wellenverzierung.

23) Im britischen Museum (n. 563): auf jedem Henkel ein tanzender Satyr; unter einem die Inschrift: *NIKOSΘENEES EΓOIESEN.* Das Hauptbild zeigt sieben Satyrn (einen darunter ithyphallisch) und ebenso viele Bacchantinnen in lebhaftem Tanze. Ausserdem finden wir (ob am Halse?) zweimal wiederholt zwei Sphinxe einander gegenüber und zwischen ihnen einen Hahn.

24) Bei Campana (n. 64): in der Mündung und am Halse Mäander und Arabesken; auf jedem der Henkel vier Schwäne. Auf dem Körper ein Hirsch, erschreckt, zwischen zwei Panthern; darüber die Inschrift; auf der andern Seite ohne dieselbe. Darunter zwei Streifen Ornamente.

25) Aus Caere, bei Calabresi: auf jedem der Henkel ein bärtiger Satyr; am Halse Arabesken; auf dem Körper verschiedene Arabeskenstreifen; auf einem derselben, den Bogenlinien der Verzierung folgend, die Inschrift.

26) Bei Campana (n. 51); von derselben Form, aber darin von den früheren abweichend, dass der ganze Körper der Vase schwarz ist; auf jedem der Henkel ein Dreifuss von weisser Farbe und am Halse eine ebenfalls weisse nackte Frau, an einer Blume riechend, während sie mit der Linken einem ihr entgegenkommenden Hunde schmeichelt; auf der Rückseite ähnlich wiederholt. Der Contour des Haares, ein Kranz in demselben und die Blume sind von violetter Farbe, ebenso wie die Inschrift, die sich auf der einen Seite an der obern Biegung des Körpers findet.

27) Von der gewöhnlichen Form ist eine Amphora der Blacas'schen Sammlung aus Agrigent; am Halse: ein Ringerpaar zwischen zwei bärtigen Alten im Mantel mit Stab; ℞. ein Faustkämpferpaar ebenso. Am Körper: ein Faustkämpferpaar ohne Begleitung; zwischen ihnen die Inschrift; ℞. ein Ringerpaar: Panofka Mus. Blacas pl. 2. 715

28) Eine niedliche kleine Amphora mit Hähnen und Panthern in der Sammlung Palagi in Turin erwähnt Welcker: Rhein. Mus. N. F. VI, S. 396.

Unter den Gefässen von anderer Form nennen wir zuerst:

29) ein grosses Mischgefäss im britischen Museum (n. 560). Das Hauptbild ist eine Gigantomachie: Zeus mit langem Chiton und gestreiftem Peplos bekleidet schwingt den Blitz gegen Porphyrion. Neben Zeus erscheint vollständig gerüstet Athene, hinter ihr ein heransprengendes Viergespann, von Iolaos in langem weissen Chiton, mit dem Schilde auf dem Rücken gelenkt. Auf ihm steht Herakles, als solcher nur durch das Löwenfell kenntlich, während er ausserdem mit Schild und Beinschienen und dem in der Rechten geschwungenen Speer bewaffnet ist. Neben den Rossen läuft eine männliche Gestalt in kurzem Chiton und Stiefeln, mit Flügeln an den Schultern (ob ein Windgott?), hinter dem Wagen schreitet Hermes, der rückwärts blickt nach einem unbärtigen Manne, mit Diadem, langem Chiton und Peplos, und einem nackten Jünglinge. Auf der andern Seite, hinter Porphyrion, flieht eine Quadriga, von dem Wagenlenker in langem Chiton und einem Krieger, etwa Enkelados, bestiegen, welcher letztere sich zurückwendet, um seinen Speer gegen Zeus zu schleudern. Gaia,

neben den Pferden, aber in entgegengesetzter Richtung schreitend, ermuntert zum Kampfe. Vor den Pferden endlich finden sich ein nackter bärtiger und ein unbekleideter Mann mit Stab, gegen einander gewendet. R. Eine nicht näher zu bestimmende Kampfscene in verschiedenen Gruppen, in deren Mitte zwei Viergespanne in entgegengesetzter Richtung wegeilen. Die Inschrift findet sich am Rande der Vase.

30—31) Zwei zusammengehörige Oenochoen der Campana'schen Sammlung (n. 66 und 67) mit schwarzen Figuren auf weisslich gelbem Grunde von gesucht sorgfältigem Style. Auf der einen sehen wir Athene, gerüstet mit Aegis, Helm und Speer, in der Rechten einen kleinen Zweig mit drei Blüthen haltend, 716 welchen sie dem Herakles darbietet, der mit dem Löwenfell bekleidet, mit Köcher und Bogen auf dem Rücken, dem Schwert an der Seite, der Keule in der Linken, die Rechte danach ausstrreckt. Hinter ihm folgt Hermes mit Chlamys, Petasos und Flügeln an den Füssen, den Caduceus in der Rechten tragend, während er die Linke wie ermunternd erhebt. Hinter ihm die fragmentirte Inschrift: . . *SMEΓoIESEN*; hinter Athene *xAlOS*. Unter der Mündung ist ein bärtiger Kopf in Relief angebracht. Die andere Vase zeigt uns wiederum Athene, ebenso gerüstet, auf einem Klappstuhl sitzend und dem Herakles eine grössere Blume anbietend. Dieser, auf einem würfelartigen Sitz ihr gegenüber, erscheint hier ohne Löwenfell, mit einem um die Lenden geschlagenen Mantel, die Keule auf der Schulter tragend und (mit Myrten?) bekränzt, und erhebt erstaunt die Linke. Hinter ihm finden wir auf gleichem Sitze und ebenfalls bekränzt eine mit Doppelgewand bekleidete Frau, die, während sie in der Linken eine Blume, gleich der Athene, erhebt, ihren Blick nach rückwärts wendet gegen einen auf einem Klappstuhl sitzenden bärtigen Alten (Zeus?), der ebenfalls mit doppeltem Gewande bekleidet und bekränzt die Linke auf einen Stab stützt. Hinter Athene endlich finden wir auf würfelartigem Sitze Hermes, wie oben, nur mit Reisestiefeln statt der Flügel, die Linke lebhaft vorstreckend. Die fragmentirte Inschrift *NIKOSΘEN* . . steht über dem bärtigen Alten. Unter der Mündung ein weiblicher Kopf in Relief. Publicirt von Braun: Ann. d. Inst. 1854, p. 46—47.

32) Oenochoe aus Vulci, früher bei Durand (n. 147), jetzt im Münzcabinet des pariser Museums: ein ithyphallischer Satyr, von vorn gesehen, die Doppelflöte blasend; zur Rechten die Inschrift.

33) Eine Opferschale (patera ombilicata) aus Vulci, ohne Figuren, nur mit der Inschrift um den Umbilicus herum, in der Feoli'schen Sammlung: Campanari Vasi Feoli n. 162; und

34) eine ähnliche Schale aus Vulci, früher bei Canino: [Dubois Cat. des vases étr. n. 134.]

35) Ein Becher mit einem Henkel, einst in Alibrandi's Besitz und also wahrscheinlich aus Caere stammend: ein bacchischer Tanz von fünf Silenen und vier Bacchantinnen, darüber die gewöhnliche Inschrift. An dem Ansatz des 717 Henkels nach innen ein weiblicher Kopf in Relief (nach einer Zeichnung beim arch. Institut).

Wiederum zahlreicher sind die Trinkschalen, und zwar zunächst:

36) Ohne Figuren, früher bei Canino, später in der Pourtalès'schen Sammlung: [Dubois Cat. des vas. étr. n. 136; Cat. Pourtalès n. 461]. Die Inschrift

findet sich auf dem Fusse; doch bemerkt de Witte (p. 487), dass dieser Fuss möglicher Weise zu einer andern Vase gehört habe.

37) Ebenfalls aus Canino's Sammlung [Dubois l. l. n. 142]: im Innern ein Gorgoneion; die Inschrift um den Fuss herum.

38) Ehemals in Baseggio's Besitz, innen ein Gorgoneion; aussen: *A.* Dionysos sitzend zwischen einem Satyr und einer Bacchantin. *B.* Quadriga von vorn gesehen; auf jeder Seite eine Frau: Cat. of vases by Baseggio n. 68.

39) Bei Campana (n. 69), offenbar identisch mit der von Panofka (S. 180) erwähnten vulcentischen Schale Depoletti's: innen ein bärtiges Gorgoneion; aussen zwischen je zwei grossen Augen *A.* Herakles mit Löwenhaut, Schwert und Köcher, seine Keule mit beiden Händen aufhebend; die Inschrift zwischen den Umrissen der Augen. *B.* Der bärtige Dionysos mit Kantharos, nach dem sich Hermes im Weggehen umblickt. Unter den Henkeln Weinstöcke, die ihre Reben weit ausbreiten.

40) Aus Vulci: innen ein Gorgoneion; aussen zwischen den Augen und Weinranken: *A.* ein Krieger zu den Füssen der Athene; *B.* Theseus und der Minotauros. Unter den Henkeln ein Satyr und eine nackte Bacchantin; die Inschrift um den Fuss herum: Mus. étr. de Canino n. 1516.

41) Aus Vulci: innen ein Gorgoneion; aussen zwischen den Augen: *A.* Aeneas vollständig gerüstet, von Askanios begleitet, trägt seinen Vater auf dem Rücken fort, der im Mantel und mit einem Stab in der Linken, die Rechte wie demonstrirend erhebt; die Inschrift zwischen den Umrissen des einen Auges; *B.* zwei Krieger im Kampfe über einem dritten, der im Begriff ist, zu fallen: Mus. étr. de Canino n. 567; nach der Beschreibung ganz übereinstimmend mit der Schale bei Campana n. 68.

42) Aus Vulci, einst bei Durand (n. 418), dann bei Beugnot (n. 57), zuletzt bei W. Hope: Odysseus und die Sirenen. Zwei Schiffe mit weissen Segeln; das Vordertheil mit einem Eberkopf, das Hintertheil mit dem Kopf eines Schwans verziert; vorn steht je eine bekleidete Figur, hinten sieht man je einen Ruderer. Gegen den Henkel zu eine Sirene auf einem Felsen, die nach den Schiffen zurückblickt, und weiterhin ein Delphin. In der Inschrift lautet das Verbum *ΕΓΟΙΕ*. *R.* Aehnliche Vorstellung ohne Inschrift: am Vordertheil ist je ein Auge gemalt; die bekleidete Figur fehlt; einer der Ruderer hebt erstaunt die Hand auf. 718

43) Aus Vulci, im berliner Museum (N. 1595), von affectirt alterthümlich zierlichem Styl. Im Centrum des Innenbildes erblicken wir eine Sphinx, umgeben von einem Ornament, welches dieses Mittelbild als selbständig abschliesst. Um dasselbe herum aber laufen drei nicht weiter getrennte concentrische Kreise von Figuren: *a*) vier Hähne und eben so viele Hennen; *b*) athletische Darstellung von achtzehn Figuren, nämlich ein Ringer- und ein Faustkämpferpaar, fünf Läufer, ein Speerwerfer, zwei andere, vielleicht Springer, und sechs Aufseher; *c*) ein Kreis von Thieren: fünf Panthern, drei Rehen, einem Widder, einer Ziege und zwei Vögeln mit Frauenkopf. Aussen: *A.* ein Jüngling mit der Lanze zu Ross; und *B.* dieselbe Figur, der ein nackter Mann folgt; darüber die Inschrift: Gerhard Trinkschalen T. 1.

44) Ebenfalls aus Vulci und vielleicht mit der vorigen gefunden, zu der

sie ein Seitenstück abgiebt, im berliner Museum (N. 1596): im Centrum ein kauernder nackter Mann mit einem keulenartigen Stabe (Lagobolon), umgeben von einem Ornament, um welches herum eine etwas fragmentirte Darstellung aus dem Landleben läuft: drei nackte Männer mit Stäben lenken jeder einen mit zwei Ochsen bespannten Pflug; zwischen ihnen erscheint ein Sämann mit einem Korbe am Arm, und zwei andere Männer, einer davon mit einem Stabe, wie um die Thiere zu verjagen, die zahlreich im Raume vertheilt sind: eine Eidechse unter dem einen Pfluge; alle übrigen über denselben gegen den Rand der Schale zu: fünf Rehe, eine Eidechse, eine Heuschrecke und eine Schildkröte, nicht nach ihren natürlichen Proportionen, sondern ziemlich alle in gleicher Grösse. Aussen je eine Sirene und über einer derselben die Inschrift: Gerhard Trinkschalen und Gef. T. 1; vgl. Bull. d. Inst. 1849, p. 84.

719 45) Aus Vulci, einst in Canino's Besitz: Procession von Männern mit einer verschleierten Frau, erwähnt von Gerhard Rapp. vulc. n. 552 und 711.

46) Eine Vase mit schwarzen Figuren im Besitz des Lord Northampton wird ohne Angabe der Darstellungen von Birch in Gerhard's Arch. Zeit. 1846, S. 341 erwähnt.

Von gemischtem Styl sind folgende zwei Gefässe:

47) Eine Schale aus Vulci mit schwarzen Figuren im Innern und rothen an der Aussenseite, einst in Canino's Besitz (Mus. étr. n. 273): Innen ein bärtiger bekränzter Mann, der das linke Knie beugend und den Kopf rückwärts wendend, die Rechte mit dem Ausdruck des Erstaunens erhebt; ringsherum die vorn und hinten beschädigte Inschrift . . *KOSΘENES EΓOI* . . . . Aussen: zwischen je zwei grossen Augen einer Seits ein nackter Jüngling, anderer Seits ein Widder.

48) Vulcentische Schale der Feoli'schen Sammlung (Campanari Vasi Feoli n. 58): Innen ein Jüngling mit einer Trinkschale (nach Gerh. Rapp. vulc. n. 727 schwarz auf rothem Grunde); aussen zwischen je zwei grossen Augen *A.* ein sitzender ithyphallischer Satyr mit einem Trinkhorn und die Inschrift *EΓIKTETOS EΓΡΑSΦEN*; *B.* ein schwarzes [rothes] Pferd mit [dunkel-] rothem Schwanz und die Inschrift des Nikosthenes.

Mit rothen Figuren sind bis jetzt nur zwei Vasen bekannt:

49) Kantharos aus Vulci, früher bei Durand (n. 662), dann bei Beugnot (n. 12), zuletzt bei Pourtalès [Dubois n. 377]: Obscöner Tanz von drei nackten Jünglingen und zwei nackten Frauen. *R̷.* Dieselben Personen auf einem Lager in sehr indecenter Gruppirung; einer der Jünglinge hält einen grossen Phallus. Die Inschrift, schwarz gemalt, läuft um den Fuss herum; ausserdem finden sich viele unleserliche Inschriften zwischen den Figuren.

50) Gefäss von eigenthümlicher Form aus Vulci, im berliner Museum (N. 1652); nämlich ein zweihenkliger Napf mit siebartig durchlöchertem Ausguss, der durch ein Gorgoneion in altem Style verkleidet ist. Auf der oberen Fläche dieser Mündung sind zwei sitzende Jünglinge dargestellt; der eine fasst nach der Siegesbinde; der andere, mit Armbändern, hält Badegeräth, Striegel 720 und Salbgefäss in den Händen. An den Aussenseiten des mehrfach restaurirten Gefässes finden wir *A.* den Festzug eines Wagenlenkers oder Kriegers, dem ein anderer entgegentritt, während ihn ein sitzender Kampfrichter erwartet; *B.* eine Jagd: zwei Bogenschützen und ein Hoplit kämpfen gegen einen ermatteten

Hirsch und einen Panther, der diesen zu zerfleischen sich anschickt. Daneben, wie auch neben dem Viergespann, ein Baum. Der Name des Künstlers findet sich am Fusse.

Endlich 51) erwähnt Welcker (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 393) ein lekythosähnliches Gefäss aus Vulci bei Baseggio in Rom mit einem schönen weiblichen Kopfe in Hochrelief und der gewöhnlichen Inschrift.

Die Hauptmasse der Vasen des Nikosthenes besteht nach obigem Verzeichnisse aus kleinen Amphoren und aus Trinkschalen. Wie sich diese aber der Form nach scheiden, so noch unter einem andern Gesichtspunkte, welcher weit auffallender ist, nämlich nach den Fundorten. So weit unsere Nachrichten reichen, stammen die Amphoren, wenigstens die von eigenthümlicher Form, ohne Ausnahme aus Caere, die Trinkschalen aus Vulci. Wir dürfen demnach die Fabrik des Nikosthenes nach keinem der beiden Orte verlegen, sondern je nach dem Geschmacke und der Mode derselben scheint die eine Klasse von Gefässen hierhin, die andere dorthin von auswärts eingeführt worden zu sein.

Nos(?)ynthios (?), s. Panphaeos N. 6.

[Oenieus.

In den Schriftzügen einer Vase aus Anzi *NTOI ESEOI NIES* glaubte Minervini (Bull. nap. I [1843], p. 27) eine Künstlerinschrift *EΠOIESEOINIES* zu entdecken. Mit Recht bemerkt jedoch de Witte (p. 387), dass sich diese Züge neben einer bacchischen Darstellung und neben anderen bacchischen Ausrufen finden, so dass sie theils sich diesen anschliessen, der Name *OINIES* aber sich auf einen Satyr beziehen möchte.]

Onesimos, s. Euphronios.

Panphaios.

Der Name dieses Künstlers findet sich auf den Vasen in sehr verschiedener Weise geschrieben, ohne dass es gerechtfertigt wäre, deshalb auf eine Verschiedenheit der Person zu schliessen. Er lautet theils Panthaios, theils Panphaios, daneben aber auch Panphanos, Phanphaios, und auf denselben Künstler werden wir auch den auf zwei Vasen vorkommenden Pamaphios beziehen dürfen. Da nach Letronne [Rev. arch. V, 1, p. 126] die Form Panthaios gegen die Gesetze der griechischen Sprachbildung verstösst, dazu auch Θ, ⊘ und Φ leicht aus Nachlässigkeit verwechselt werden konnten, so wird Panphaios als die Grundform des Namens betrachtet werden müssen, dessen Bildung von Boeckh (bei Panofka: über den Vasenbildner Panphaios, Berl. Akad. 1848, S. 225 ff.) ausführlich gerechtfertigt worden ist. Die übrigen Formen erklären sich leicht theils aus der Nachlässigkeit des Malers, theils aus den Modificationen der Aussprache des gewöhnlichen Lebens. 721

Unter den Gefässen dieses Künstlers überwiegen der Zahl nach die mit rothen Figuren und unter diesen wiederum die Trinkschalen, mit deren Beschreibung wir beginnen:

1) In München (N. 439): *A.* Herakles knieend mit dem Löwen ringend; über diesem an einem Oelbaum hängt der Köcher, hinter Herakles Schwert und Mantel. Rechts eilt nach der Mittelgruppe zurückblickend ein Jüngling davon, links ebenso Athene; noch weiter links kniet ein bärtiger Krieger mit Helm und Lanze. Die Mittelgruppe ist grösser als die übrigen Figuren. *B.* Fünf

nackte Männer in lebendiger Bewegung, einer davon mit einer grossen Amphora, ein anderer mit einem Weinschlauch. Unter dem einen Henkel eine Birne. Innen ein tanzender Krieger, sehr ergänzt. Auf dem Rande des Fusses *ΓΑΝΦΑΙΟΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ*. Buchstaben, die keinen Sinn geben, finden sich auch zwischen den Figuren. Wahrscheinlich ist diese Schale die fragmentirte Candelori'sche, also aus Vulci, deren Fuss mit der Inschrift Gerhard Rapp. vulc. n. 712 erwähnt.

2) Aus Vulci, im britischen Museum (n. 834): *A.* Ein nackter bärtiger Mann wird von zwei geflügelten Dämonen von der Erde aufgehoben. Sie sind gerüstet mit Harnisch, Schwert, Helm und Beinschienen, und wahrscheinlich als Schlaf und Tod zu erklären (nach Anderen als Windgötter), welche den Leichnam des Memnon entführen. Demnach würde die Frauengestalt in lebhafter Bewegung auf der einen Seite für Eos zu halten sein, während auf der andern Seite Iris mit dem Heroldsstab herbeieilt. *B.* Sieben Amazonen, die 722 sich zum Kampfe bereiten, zwei darunter als Bogenschützen gerüstet, die mittlere im Begriff, sich die Beinschienen anzulegen, die übrigen in mehr oder minder schwerer Bewaffnung. Innen ein Silen mit dem Trinkhorn. Am Fusse die Inschrift *ΓΑΝΘΑΙΟΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ*: Birch in der Archäologia XXIX, p. 139 sq.; Gerhard Aus. Vas. III, 221—222; Panofka, der Vasenbildner Panphaeos Taf. 4 (Berl. Akad. 1848).

3) Aus Vulci, einst bei Baseggio [Cat. of vases n. 15]: auf jeder Seite der beiden Henkel, und mit den Köpfen diesen zugewendet, je ein geflügeltes Ross; auf den von ihnen freigelassenen Feldern der beiden Aussenseiten, je vier zum Kampfe sich rüstende und ausziehende Krieger und *ὁ παῖς καλός*. Innen ein im Laufen sich umblickender Silen mit Schlauch und Trinkhorn, und rings herum die Inschrift, wie 1: Panofka T. 2.

4) Aus Vulci, früher bei Durand (n. 117), jetzt im britischen Museum (n. 817): Flügelrosse, wie in N. 2, aber in entgegengesetzter Richtung; zwischen denselben: *A.* Der bärtige langbekleidete Dionysos mit zwei Rehfellen über den beiden Armen zwischen zwei nackten bärtigen Satyrn, alle in lebendiger Bewegung; *B.* Krotalistria zwischen zwei tanzenden Satyrn. Zwischen den Figuren sehr zahlreiche Inschriften ohne Sinn. Um den Fuss herum der Name des Künstlers, wie in N. 1: Panofka T. 3.

5) Aus Vulci, im britischen Museum: *A.* Ein Krieger seinen Gegner tödtend und zwei andere, Lanzen gegen geflügelte Rosse werfend; *B.* sieben Silene, wovon fünf aus Amphoren zechen, zwei ithyphallische tanzen; innen ein Krieger mit einem Pferde. Die Inschrift am Fuss, wie N. 1: Panofka S. 220, N. 4.

6) Aus Vulci, früher bei Canino, später bei Blacas: *A.* Ein bärtiger Mann mit kurzem Chiton und Petasus (für Hermes erklärt), auf einem Felsen sitzend und die Leier spielend; dabei die Inschrift *ΝΟΣ . VΝϘΙΟΣΕΓΟΙΕΝΟΣΕΝΟΝ* (oder *ΠΟΝ*); *B.* drei ithyphallische Satyrn und drei Mänaden. Innen eine nackte Frau in obscöner Stellung, in jeder Hand einen Phallus haltend; rings herum *ΓΑΝΘΑΙΟΣ ΕΓΟΙΕΣΕΝ*: Mus. étr. de Canino n. 1303; de Witte Cat. étr. n. 17. Dass die erste Inschrift, wie die zweite, einen Künstlernamen enthält, scheint 723 nicht zu bezweifeln, doch ist er, wie so manche andere gerade auf Trinkschalen,

corrupt, und *Νοστύμφιος* nach Panofka's Meinung (S. 235) rechtfertigt die von diesem vorgeschlagene Deutung als „Sinnverfinsterer“ nur insofern, als uns dieser Name über den Sinn der Inschrift nicht aufklärt. Das Ende desselben *OSENON* deutet Welker *ὡς ἦν οὖν* (Rhein. Mus. I, S. 323).

7) Aus Vulci, einst bei Canino (Mus. étr. n. 1116): Aussen zehn nackte Figuren mit Amphoren und Trinkhörnern; innen ein nackter Jüngling auf einem Schlauche reitend. Die Inschrift, wie N. 1, um den Fuss herum.

8) Bei Campana (Ser. IV, n. 642): *A.* zwei bärtige Bogenschützen, jeder ein Pferd führend, und sich umblickend, wo neben den Pferden zwei unbärtige Krieger, vielleicht Amazonen, mit lebhaft erhobener Rechten laufen; *B.* zwei Gruppen einer Figur zu Pferde und einer zu Fuss im Beginne des Kampfes (wie es scheint, Amazonen und Griechen), und Reste von den Figuren eines Bogenschützen und eines Kriegers. Innen eine nackte Frau, die ein Kissen auf ein Bett legt. Von der Inschrift am Fusse ist nur . . *OSEΓOIEESN* erhalten, doch lässt die Form der Vase und der Styl der Zeichnung keinen Zweifel über die Ergänzung.

9) Ebenda (n. 665), ohne Grund als Odysseus und Diomedes mit den Rossen des Rhesos bezeichnet, während ein wenig charakterisirter Amazonenkampf, auf beide Aussenseiten vertheilt, dargestellt scheint. Innen ein Jüngling mit einem Stabe und einem Schlauche auf der Schulter und ein bärtiger Mann mit Stab und Trinkschale. Die Inschrift am Fusse lautet *ΓΑΝΦΑΝΟS* (so) *EΓO⁝ꓘSEN.*

10) Einst bei Canino, jetzt im Louvre; zwischen je zwei grossen Augen: *A.* ein junger nackter Krieger, der einen zur Erde gefallenen Speer aufhebt; *EΓIKTETOS*; *B.* ein Bogenschütz, der einen Pfeil aus seinem Köcher nimmt; *EΓPAΦSEN*; innen ein Mann, der in eine Oenochoe ein Bedürfniss verrichtet; *ΓΑΜΑΦΙΟS EΓOIESEN*: [Dubois Vases de Canino n. 174, wo nach de Witte aus Versehen *Παμδορος* gedruckt ist].

11) Aus Vulci, im berliner Museum (n. 1607): *A.* Gegenüber einem langbekleideten Flötenspieler, der den Beutel am Arm trägt und die Doppelflöte mit den Phorbeia am Munde befestigt hat, erscheint ein nackter Athlet, der im Springen einen Stab schwingt. Es folgt ein zweiter Flötenspieler, dem gegen- 724 über ein anderer Athlet mit dem Diskus in der erhobenen Linken steht; ein dritter, von ihm abgewendet, ist beschäftigt, sich den Cestus anzulegen. Zu beiden Seiten der mittleren Figur *EΓIK—TETOS*; *B.* ein Jüngling mit enger Jacke, Schurz und langen Stiefeln, beschäftigt, zwei Pferde zu zügeln; darüber *EΛPAΦSEN* und *KAΛOS.* Innen ein bärtiger Silen mit einem halbleeren Schlauche in der Linken und im Vorschreiten sich umblickend; der Name *ΓΑ-ΜΑΦΙΟS* vor und hinter der Figur wiederholt: Gerhard Aus. Vas. IV, 272.

12) Eine im Bull. d. Inst. 1842, p. 167 flüchtig erwähnte Schale; aussen zwischen je zwei Augen: *A.* ein Ziegenbock und *B.* ein böotischer Schild. Die Inschrift am Fusse scheint nach der mir vorliegenden flüchtigen Zeichnung die gewöhnliche, wie auf N. 1.

13) Aus Vulci, im Museum Gregorianum (II, t. 69, 4): Aussen je zwischen zwei grossen Augen: *A.* ein nackter Jüngling, im Springen einen Stab schwingend; *B.* ein nackter Jüngling, sich bückend, nur halb erhalten. Innen ein Jüngling

mit leichter Keule in der Rechten, und im Laufen sich umblickend, wobei er sich durch die über den linken Arm gehängte Chlamys gegen einen Angriff zu decken scheint; ringsherum ὁ παῖς καλός. Die gewöhnliche Inschrift am Fusse, über den bemerkt wird, dass er vielleicht nicht ursprünglich zur Vase gehöre, indem die Paläographie des Namens und der Inschrift des Innenbildes verschieden seien. Allein der mehr archaisirende Styl des letztern unterscheidet sich gleichfalls von dem der Aussenbilder und der Vergleich der ersten Figur mit einer entsprechenden auf N. 11, und vielleicht der zweiten mit einer andern auf N. 10 scheinen für die Richtigkeit der Zusammensetzung zu sprechen.

Nur ein Innenbild haben die folgenden Trinkschalen:

14) Aus Vulci, einst bei Canino (Mus. étr. n. 1513): ein nackter Mann auf einem Felsen sitzend, mit einem Horn in der Hand. Die Inschrift lautet nach der Tafel bei Canino *ΓΑΝΘΑΙΟS ΕΓΟΙΕSΕΝ* (nicht *ϴ*, wie de Witte angiebt).

15) Im Museum Casuccini zu Chiusi, ungenau abgebildet im Mus. Chius. 725 II, t. 133: nicht eine Frau, sondern ein nackter Jüngling mit einem Becher auf der Rechten, im Vorschreiten sich umblickend. Rings herum die Inschrift.

16) Aus Vulci, einst bei Canino: ein nackter Mann mit dem Unterkörper in einem Bade stehend (nach Panofka n. 12, halb von einer Mauer verdeckt), auf dessen Rand mit schwarzen Buchstaben die Inschrift *ΓΑΝΘΑΟΙS ΕΓΟΙΕ-SΕΝ* gemalt ist (so nach de Witte, nicht ἐποιε oder ἐποιει, wie Clarac p. 165 und 264 angiebt): [Dubois Vases de Canino n. 239].

17) Aus Etrurien, im berliner Museum (n. 1665): ein Pferd, in der Mitte stark restaurirt; um dasselbe herum *ΓΑΝΦΑΟS* (so) *ΕΓΟΙΕSΕΝ*: Panofka Taf. 1.

18) Aus Vulci: ein bärtiges Gorgoneion und um dasselbe herum die Inschrift *ΠΑΝΦΑΙΟS ΜΕΓΟΙΕSΕΝ*: Bull. d. Inst. 1844, p. 100.

Unter den Gefässen von anderer Form steht vereinzelt da:

19) Ein Stamnos (Olla) aus Caere, im britischen Museum (n. 789): Herakles, *ΗΕΡΑΚLΕ* (r), nackt mit Acheloos, *Α+ΕLΟΙΟϟ* (r), ringend, dem er sein grosses Horn von der Stirn zu brechen im Begriff ist. Acheloos ist mit menschlichem Oberkörper bis zur Brust gebildet, an welche sich ein grosser Fischleib anschliesst. Darüber *ΦΑΝΦ . . . . ΕΓΟΙΕΙ* . ℞ Ein nackter bärtiger Satyr, die Doppelflöte blasend und ihm gegenüber eine Bacchantin, *ΟΡΕΙΘΥΑ* (r), langbekleidet, mit einem Pantherfell über den Schultern, einem epheubekränzten Pileus auf dem Haupte, und in der Rechten einen thyrsusartigen Baumzweig, in der erhobenen Linken Krotalen haltend: Gerhard Auserl. Vas. II, T. 115; Panofka T. 5.

Ebenfalls aus Caere stammen (20—21) zwei Amphoren der Campana'schen Sammlung (Ser. VIII, n. 70. 71), die sich in der Form und zum Theil in der Vertheilung des Bilderschmuckes denen des Nikosthenes anschliessen, allerdings mit dem Unterschiede, dass die Figuren roth und in einem mit den bisher betrachteten Vasen übereinstimmenden Style ausgeführt sind:

20) In der Mündung schöne Palmettenverzierung; auf den Henkeln je ein nackter Krieger mit dem Helm auf dem Haupte; auf dem Halse eine kurzbekleidete Figur (mit enger Jacke und kurzem Rock) ohne Andeutung der weib-726 lichen Brust, aber mit Frauenmütze und Armband, in jeder Hand einen Del-

phin beim Schwanz haltend und so im Laufe sich umblickend; auf beiden Seiten wiederholt. Am Körper: Chiron, *+IPON*, als vollständiger Mann im Mantel mit angesetztem Pferdekörper gebildet und einen Baumzweig mit aufgehängten Hasen auf der Schulter tragend, hält auf seiner Rechten den in einen Mantel eingewickelten kleinen Achilles, *A+ILEVS* (*r*). ℞. Menelaos, *MENEL:OS*, gerüstet mit Panzer, Beinschienen und dem über das Gesicht gezogenen Helm, zückt das Schwert gegen Helena, *HELENE*, die sich umwendend um Gnade bittet. Darüber *ΦAΣΦAIOS EΓOIESEN.*

21) In der Mündung schöne Palmetten, auf den Henkeln je ein nackter bekränzter Jüngling, mit einer Binde um den Schenkel, einem Kranze um die Schultern und mit Kränzen und Zweigen in den Händen. Am Halse: eine nackte Frau mit einer Mütze, geschmückt mit Halskette und Armband, und auf einem Kissen sitzend, bindet sich den Schuh an den linken Fuss. ℞. Eine Frau in gleicher Handlung, aber halb stehend; vor ihr ist der Flötenbeutel, hinter ihr ein Gewand aufgehängt. Am Körper: eine langbekleidete Bacchantin, eine Schlange in der Linken haltend, fasst einen bärtigen Satyr beim Kopf, der wie bittend vor ihr knieet; darüber *ΦANΦAIOSEΓOIEI.* ℞. Eine Bacchantin mit thyrsusartigem Zweige von einem ithyphallischen Satyr umfasst.

Die Verbindung rother und schwarzer Figuren finden wir

22) auf einer Trinkschale der Campana'schen Sammlung. Aussen zwischen je zwei grossen Augen *A.* ein Becken auf hohem Fusse, darüber die Inschrift *ΓANΦAIOSEΠOIEΣEN* gravirt; *B.* der Minotauros mit erhobenen Händen, roth auf schwarzem Grunde; innen ein Krieger mit Schild, Speer und Helm, schwarz auf rothem Grunde.

Endlich bleiben noch die Gefässe mit schwarzen Figuren zu betrachten übrig. Es sind:

23) Eine Hydria aus Vulci von sehr sorgfältiger Ausführung, früher bei Durand (n. 91), später bei W. Hope, jetzt im britischen Museum (n. 447*): Der bärtige Dionysos mit Kantharos und Epheuzweig zwischen zwei Satyrn und zwei Bacchantinnen. Einer der ersteren spielt die Flöte, der andere die Leier. Von den Frauen trägt eine ein Reh auf den Schultern, die andere hat die Krotalen. Die Inschrift darüber lautet *ΓANΘAIOS MEΓOIESEN.* — In dem obern Bilde ist ein Viergespann, ein Reiter und ein Gymnasiarch dargestellt; unter dem Hauptbilde ein Löwe und ein Eber. 727

24) Eine Hydria gleicher Herkunft, oder specieller aus Toscanella und von gleich sorgfältiger Ausführung, einst bei Beugnot (n. 37), jetzt im Besitz des Herzogs von Luynes: Herakles und Iolaos auf einer Quadriga, begleitet von Athene, Apollo und Hermes, welche neben und vor den Pferden schreiten, darüber die Inschrift wie N. 23. In dem obern Bilde Herakles unter einem Baume mit dem Löwen ringend, zwischen Athene und Iolaos, welche zur Seite sitzen.

25) Trinkschale aus Vulci, im Museum Gregorianum (II, t. 66, 4). Zwischen je zwei grossen Augen: *A.* Herakles, die fliehende Amazone mit dem Schwerte ereilend. *B.* Viergespann, von vorn gesehen; darüber die Inschrift wie N. 1 (die Eris gehört zu der Schale IV, 3 der Tafel): Panofka Taf. 1, 5.

26) Trinkschale bei Campana (Ser. IV, n. 87): Zwischen je zwei grossen

Augen der bärtige Dionysos mit Kantharos und Rebzweig gegenüber der Ariadne, auf beiden Seiten wiederholt, einmal mit der Inschrift . . . . *AIOS EΠOIESEN*. Innen ein bärtiges Gorgoneion.

Die Form der Amphoren N. 20 und 21 deutet auf eine Verwandtschaft mit Nikosthenes und es ist daher nicht zu übersehen, dass sie aus Caere stammen, während die Trinkschalen in Vulci gefunden sind, so dass sich also auch hier dieselbe Erscheinung wie bei Nikosthenes wiederholt.

Peithinos.

Grosse vulcentische Schale des berliner Museums mit rothen Figuren in strengem Style. Aussen: *A*. Drei Jünglinge, je einem Mädchen gegenüberstehend; *B*. vier Paare von Jünglingen und Mädchen, zu denen sich noch ein Jüngling gesellt, in vielfach an das Obscöne streifender Gruppirung; im Felde *KALOS*, *KALE*, *KALOS HOΓAIS*, *NAIXI*, mehrfach wiederholt; unter den Henkeln ein Sessel mit einem Thierfell bedeckt und ein Hund. Innen: Peleus, *ΓELEVS*, mit Thetis, *ΘEΘIS*, ringend, deren Verwandlungen durch drei Schlangen und einen Löwen angedeutet sind; ringsherum *ΓEIΘINOS EΛPAΦSEN AΘENOΛOTOS KAlOS*:
728 Gerhard Trinkschalen T. 9, 14 und 15; Panofka Vasenmaler I, 1. 2. Da der Name deutlich auf der Vase steht und gut griechisch ist, so ist kein Grund vorhanden, ihn mit R. Rochette (p. 56) in *ΓOΘEINOS* zu verwandeln, und damit fällt auch die Stütze für seine weitere Vermuthung, dass auf einer vulcentischen Schale des britischen Museums (n. 813 = Durand n. 107) mit bacchischen Darstellungen in der Inschrift *ΓOSENOS NOSE HOSE* der Name desselben Künstlers *ΠOΘEINOS EΓOSEE* verborgen sei. Ebensowenig lässt sich die Meinung Panofka's begründen, dass wegen der Gleichheit des Styls und des Fundortes zwei andere Vasen (1: Gerhard Trinksch. 8, 2; 10 u. 11; 2: Panofka Tod des Skiron) demselben Künstler beizulegsn seien.

[Phaunos, s. Phrynos.]

Pheidippos, s. Hischylos.

Philtias.

Vulcentische Schale mit rothen Figuren von schöner Zeichnung in München (N. 401). *A*. Alkyoneus, *AlKVONEVS* (*r*), ein nackter bärtiger Riese, liegt schlafend auf ein Polster gelehnt auf der Erde; vor ihm die Inschrift *ΦIlTIAS-EΛPAΦSEN* (*r*). Herakles, *HEPAKΛES* (*r*), mit dem Löwenfell über dem Chiton, der Keule in der Rechten, eilt auf ihn zu, indem er die Linke gegen Hermes, . *EPMES* (*r*), ausstreckt, der hinter dem Schlafenden in lebendiger Bewegung erscheint. Hinter diesem *ΔEINιαδESεΓOIεSEN*. *B*. Herakles, *HEPAKlEES* (*r*), nackt, hat mit beiden Händen den Dreifuss gefasst, den der ihm gegenüberstehende ebenfalls nackte Apollon, *αποllON*, ihm zu entreissen strebt; hinter Herakles dessen Köcher. Im Innern ein bärtiger Satyr mit Trinkhorn. Publicirt von Jahn, Ber. d. sächs. Gesellsch. 1853, S. 137, T. 5. 6. Während hier die Lesart des Namens Philtias sicher ist und kein Grund vorliegt, ihn als Phintias zu deuten, ist es bei einer zweiten Vase zweifelhaft, ob wir überhaupt denselben Maler zu verstehen haben. Es ist eine vulcentische Hydria mit rothen Figuren im britischen Museum N. 720, in deren Hauptbilde drei nackte Jünglinge mit Wassergefässen am Brunnen nebst einem auf seinen Stab gestützten bärtigen Manne dargestellt sind; über ihnen *MEΛAKlES KAlOS*. Im obern

Bilde sehen wir zwei Figuren gelagert, die eine bärtige mit zwei Trinkschalen, die andere unbärtige mit der Leier. Die Künstlerinschrift darüber ward im Mus. 729 étr. de Canino n. 551 *ΦΙΤΙΑSΕΓΡΑΦSΕΝ* gelesen, während nach dem englischen Katalog nur *ΙΤΙΑS* erhalten scheint, das sich in *Κρίτιας* oder *Κλίτιας* (C. I. 8314) ergänzen lässt.

Phrynos.

Vulcentische Schale mit schwarzen Figuren, einst in der Durand'schen (n. 21), jetzt in der Blacas'schen Sammlung. Der Fuss scheint nach de Witte's Bemerkung nicht ursprünglich zu dieser Vase zu gehören. Spuren antiker Restaurationen im Innern sind nebst den Resten des Bildes von dem modernen Restaurator verdeckt, der auf dasselbe ein kleines Relief gesetzt hat, Hermes darstellend, wie er den kleinen Dionysos der Amme übergiebt. Aussen: *A.* Herakles von Athene vor den Thron des mit dem Dreizack versehenen Poseidon (?) geführt; darunter *ΦΡVΝΟS ΕΓΟΙΕSΕΝ ΧΑΙΡΕΜΕΝ*; *B.* Geburt der Athene; neben dem Thron des Zeus Hephaestos mit dem Hammer; darunter *ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΓΙΕΙ ΜΕ ΝΑΙΧΙ*: Élite céram. I, pl. 56. Campanari (Atti d. Acc. rom. VI, p. 92) las irrthümlich *Φαῦνος*. Die von Bergk (Zeitschr. f. Altw. 1847, S. 169) vorgeschlagene Deutung des Ausganges der ersten Inschrift als Abkürzung von *Χαιρεμένους* wird von de Witte mit Recht abgewiesen; vgl. C. I. 8315.

Pistoxenos.

Eine Schale aus Caere, einst in Capranesi's Besitz, mit der Inschrift *ΠΙSΤΟΧSΕΝΟS ΕΓΟΙΕSΕΝ* wird ohne nähere Beschreibung von Campanari (p. 91) erwähnt. Später hat sich der Name noch einmal in Verbindung mit dem des Epiktetos auf einer fragmentirten capuanischen Vase mit rothen Figuren gefunden. Auf der einen Seite ist der bärtige Dionysos dargestellt, mit Kantharos und Weinrebe, neben einem Silen mit einem Schlauche, der ein ithyphallisches Maulthier streichelt; auf der andern ein Silen mit Thyrsus, hinter zwei Maulthieren herschreitend; im Felde *ΠΙSΤΟ+SΕΝΟS ΕΠΟΕSΕ* und *ΕΠΙΚΤΕΤΟS ΕΓΡΑΦSΕΝ*: Minervini Monum. di Barone p. 37.

[P]oltos, s. Euxitheos.

Polygnotos.

Zwei Gefässe von der gewöhnlich Stamnos genannten Form, beide mit rothen Figuren. Das erste aus Vulci, einst in Durand's Besitz (n. 362), jetzt in Brüssel, bezeichnet de Witte (p. 496) als in nachlässigem Styl gearbeitet, welchen R. Rochette (p. 56) dem campanischen verwandt nennt. Dargestellt 730 sind zwei Kentauren im Kampfe gegen Kaineus, *ΚΑΙΝΕVS*, darüber *ΓΟLVΓΝΟΤΟS ΕΓΡΑΨΕΝ*; ℞. Bacchantin zwischen zwei Satyrn. — 2. Im britischen Museum (n. 755), in edlem und freiem Styl: zwei mit dem Rücken gegen einander gewandte Frauen schmücken jede das Haupt eines Opferrindes mit den heiligen Binden; neben jedem derselben steht auf niedriger Basis ein hoher Dreifuss; über den Frauen *ΓΟLVΛΝΟΤΟS* || *ΕΛΡΑΨΕΝ.* ℞. Einem bärtigen, in seinen Mantel gehüllten Manne mit Scepter tritt eine Frau mit Krug und Schale gegenüber, hinter der ein ebenfalls bärtiger Mann und noch eine Frau sichtbar sind: Gerhard Auserl. Vas. IV, T. 243.

Prachias oder Praxias.

Kleine zweihenklige Vase aus Vulci, mit rothen, nachlässigen Figuren aus der

Zeit des Verfalls, auf welcher zuerst Orioli den Namen des Malers nachwies und R. Rochette (S. 57) mittheilte. Auf der einen Seite ist Peleus, *ΠΕLΕS*, dargestellt, mit dem kleinen Achilles in den Armen, dazu die Inschrift *ΓΡΑ+ΙΑS ΕΓΡΑSΦ*Ε, auf der andern Chiron, *ΨΙΡΟΝ*, ebenfalls mit dem kleinen Achilles, *ΑΨΙLΕS* (*r*). Auf einem der Henkel *ΑΡΝΘΕ* (*r*): Mus. étr. de Canino n. 1500. Nach Panofka (Vasenm. S. 182) soll auch die Künstlerinschrift (und zwar *ΠΡΑ-+ΙΑΣ ΕΓΡΑΣ ΦΕ*) auf einem der Henkel stehen. Statt aber mit ihm einer eingebildeten Anspielung wegen Prakias zu lesen, erscheint es angemessener, den gewöhnlichen Namen Praxias zu erkennen, indem das *S* leicht durch Nachlässigkeit ausgefallen oder auch von dem Abschreiber übersehen sein kann, weshalb de Witte (S. 496) eine nochmalige Prüfung der Inschrift empfiehlt.

Priapos.

Vulcentische Schale mit schwarzen Figuren, einst in der Durand'schen (n. 882), jetzt in der Blacas'schen Sammlung; aussen auf der einen Seite ein laufender Löwe, auf der andern *ΓΡΙΑΓΟS ΕΓΟΙΕSΕΝ*: de Witte p. 496; Panofka Vasenbildner S. 183.

Psiax, s. Hilinos.

Python.

Die beiden Vasen, auf denen der Name Python erscheint, sind in sehr ver-
731 schiedenartigem Style gearbeitet. Die erste ist eine Trinkschale aus Vulci, jetzt im britischen Museum (n. 823), und zeigt uns rothe Figuren in dem noch nicht von alterthümlicher Strenge gänzlich befreiten Style. Dargestellt ist *A*. Herakles mit der Löwenhaut über dem kurzen Chiton, dem Köcher an der Seite, wie er den schon aus zwei Wunden blutenden Aegypter Busiris, der mit erhobenem Arme nach rückwärts fällt, bei der Kehle fasst, während er mit der Keule zu einem neuen Schlage ausholt. Von dem Altar weg, der hinter dieser Gruppe sichtbar ist, fliehen nach jeder Seite zwei Aegypter, hinter Busiris einer mit der Oenochoe, während dem andern wahrscheinlich die am Boden liegende Lyra gehört. Der erste hinter Herakles trägt um den Mund die Phorbeia, auf dem Rücken den Flötenbeutel, der andere ein Opfermesser, während zu seinen Füssen noch ein Opferkorb steht. Alle, in ihren Zügen an den nubischen Gesichtstypus erinnernd, sind mit kurzem Chiton und einer Art enganliegender Jacke über demselben bekleidet, und tragen Kränze über dem kurzen Haar; nur Busiris ist ohne einen solchen und ganz kahlköpfig gebildet. Ueber dem Bilde *ΓVΘΟΝ-ΕΓΟΙΕSΕΝ*. *B*. Symposion: ein liegender bärtiger Mann reicht einem Knaben eine Trinkschale, der sie aus der Oenochoe füllt; zu Füssen eines zweiten liegenden Mannes, der seine Schale beiseite gestellt hat, steht eine Flötenspielerin; eine dritte liegende Figur, aus einer Schale trinkend, ist nur im Profil sichtbar. Darüber *ΕΓΙΚΤΕΤΟS ΕΛΡΑΦSεν*. Innen: ein Jüngling mit den Phorbeia die Doppelflöte blasend und eine tanzende Mänade mit Krotalen: Mus. étr. de Canino n. 572; Micali Ant. Mon. t. 90, 1; Panofka Vasenbildner T. 3, 4.

Die zweite Vase von lucanischer Fabrik, ein Krater im Besitz des Lord Carlisle, zeigt den entwickeltsten Styl unteritalischer Vasenmalerei, gelbe Figuren mit mancherlei anderen aufgesetzten Farben: Das Hauptbild stellt die Apotheose der Alkmene dar. In der Mitte erhebt sich der Scheiterhaufen aus sechs Schichten Holz gebildet, über denen sich ein Sitz in der Weise eines

breiten Altars erhebt. Amphitryon, *ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ*, bärtig, mit kurzem Rock und leichter Chlamys steht zur Seite, im Begriff mit zwei Fackeln das Holz anzuzünden. Ihm entspricht auf der andern Seite Antenor, *ΑΝΤΗΝΩΡ*, ein Jüngling mit spitzer Mütze, kurzem Rock und Chlamys; auch er mit zwei 732 Fackeln: mitten im Anzünden jedoch scheint er durch ein plötzliches Ereigniss unterbrochen zu sein; erstaunt blickt er nach Alkmene, *ΑΛΚΜΗΝΗ*, die nicht als Leichnam, sondern in lebendiger Bewegung auf dem Scheiterhaufen sitzend erscheint, in reichem Untergewande mit dem vom Hinterhaupte herabfallenden Schleier und dem Mantel um die Hüften. Mit erhobener Rechten blickt sie nach oben, wo über Antenor die halbe Figur des Zeus, *ΖΕΥΣ*, sichtbar wird. Ruhig hält er das Scepter in der Rechten; zwei Blitze unten am Scheiterhaufen thun kund, dass er den Sterblichen seinen Willen schon offenbart hat; jetzt giebt er mit der Linken weitere Befehle. Alkmene ist bereits mit einer durch weisse Punkte angedeuteten Wolke umgeben, um welche sich ein farbiger Regenbogen herumzieht. Ausserdem aber giessen von oben zwei halb sichtbare Mädchengestalten, die Hyiaden, Wasser aus Urnen auf den Scheiterhaufen herab. Noch eine andere weibliche Halbfigur, *ΑΩΣ* (Eos?), mit einem Spiegel (?) ist dem Zeus gegenüber, gerade über Amphitryon sichtbar. Der Name des Künstlers, *ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΦΕ*, findet sich, gerade wie der des Assteas, über dem Bilde unter einem Streifen von Epheublättern. ℞. Ein Jüngling, wohl Bacchus selbst, zwischen zwei Bacchantinnen; darüber drei Halbbilder, erklärt als Semele zwischen einem Satyr und einem Silen: Nouv. Ann. de l'Inst. I, p. 487 sqq.; pl. B; Mon. inéd. pl. X.

Die Verschiedenheit des Styls der beiden Vasen muss allerdings die Annahme von zwei gleichnamigen Künstlern begünstigen; allein trotzdem wage ich dieselbe nach den in der Einleitung dargelegten Gesichtspunkten keineswegs als unumstösslich hinzustellen.

Sakonides.

Ueber eine Schale ohne Figuren, s. unter Tlenpolemos, Nr. 3; eine zweite s. unter Hischylos, Nr. 1. — Eine dritte Schale mit rothen Figuren, aus Vulci, ist mit der Candelori'schen Sammlung nach München (N. 27) gekommen: aussen *A. ΣΑΚΟΝΙΔΕS ΕΛΡΑΦSΕΝΕΜΕ*; darüber ein Frauenkopf mit rothem Kopfband, Ohrringen und Halsband; *B. +ΑΙΡΕ ΚΑΙ ΓΙΕΙ ΝΕΔΙ*, darüber ein ähnlicher Frauenkopf. Ueber die Form des Namens vgl. C. I. 8298. Ebenso wie die Form Takonides auf falscher Lesung beruhte, möchte Slakonides, wie auf Nr. 1 733 stehen soll, sich bei erneuerter Prüfung des Originals als Irrthum herausstellen.

Sikanos (Silanion).

Teller aus Vulci, einst im Besitz des Fürsten von Canino, von Welcker (Rhein. Mus. N. F. VI, S. 390) im Jahre 1843 in Siena und bald darauf in Rom gesehen: Artemis in schnellem Laufe vorschreitend, in der vorgestreckten Linken den Bogen, in der nach hinten ausgestreckten Rechten eine Blume haltend; rothe Figur in strengem Style; vor ihr *SIKANOS EΓOIESEN*. Offenbar dasselbe Bild ist es, welches Braun (Bull. d. Inst. 1844, 44) beschreibt als eine Arbeit des Silanion. Welcker's Lesart wird durch eine mir vorliegende Zeichnung bestätigt.

[Simon.

Dass die Inschrift *SIMON HLEITAΣENO HVVS HΓONOV* auf einer jetzt im

britischen Museum befindlichen vulcentischen Hydria (de Witte Cat. étr. n. 103) *Σίμων Ἤλειτα Ξένου* (?) *υἱὸς ἐπόνου* (für *ἐπόνει*) zu lesen sei, wird von de Witte, der diese Ansicht zuerst aufstellte, jetzt selbst in Zweifel gezogen: p. 388.]

Sokles.

Schale aus Vulci (?); im Innern schwarz gemalt *HEPAKLES*, den Hals des Löwen umfassend, dem er mit der Rechten das Schwert in die Brust stösst. Aussen Palmetten neben den Henkeln, dazwischen *SOKLES EΓOIESEN*: Bull. d. Inst. 1844, p. 81; Arch. Zeit. 1844, S. 316. Ein Teller (oder eine Schale) aus Chiusi mit der Inschrift *SOKLEES EΓOIESEN* wird erwähnt von François: Bull. dell' Inst. 1851, p. 171.

Sosias.

Verfertiger einer in Vulci gefundenen, jetzt in Berlin (N. 1030) befindlichen, leider etwas fragmentirten Trinkschale mit rothen Figuren, von strengem, äusserst sorgfältigem Style. *A*. Vier Götterpaare auf Stühlen sitzend, deren Sitze mit Thierfellen bedeckt sind; zuerst nach rechts vom Beschauer gewendet Zeus und Hera, beide mit dem Scepter und Trinkschalen in der Rechten; vor ihnen Hebe, *H* . . ., geflügelt, aus einer Oenochoe eingiessend; ihnen gegenüber Poseidon mit dem Dreizack und Demeter mit einem grossen Fisch in der Linken, ebenfalls mit Schalen. Die folgenden, sehr fragmentirten Paare sind wahrscheinlich 734 Hephaestos und Aphrodite, *AΦ* . . ., und Dionysos mit Rebzweig und Kora. *B*. Auf der andern Seite schliessen sich zunächst die drei Horen an, *HOPAI* (*r*) und *KALOS* (*r*), stehend, mit grossen Zweigen; dann wiederum ein sitzendes Paar, Hestia und Amphitrite, *HESTIA* und *AΦΦITPITA* (*r*), die erste verschleiert, die zweite mit einem thyrsusartigen Stabe, beide mit Schalen. Es folgt Hermes, *HEPMES* (*r*), mit dem Caduceus, und einen Widder in den Armen tragend; er blickt zurück nach Artemis, *APTEMIS* (*r*), die langbekleidet und verschleiert mit der Leier in der Linken ihm folgt, von einem Reh begleitet. Den Zug schliessen Herakles, *HEVΦKLE*, mit der Löwenhaut über dem Chiton, mit Köcher und der Keule, die Rechte wie erstaunt erhebend, und eine langbekleidete Frau mit verschleiertem Hinterhaupte und langem Stabe oder Scepter, weit ausschreitend. Unter dem Henkel hinter ihr ein weiblicher Kopf innerhalb eines Kreises. Innen: Patroklos, *ΓATPOKLOS*, verwundet und von Achilles, *A+ILEVS*, verbunden. Patroklos, bärtig, mit schuppigem Panzer und das Haupt nur mit einer eng anliegenden Ledermütze bedeckt, wie sie vielleicht unter dem Helm getragen wurde, sitzt auf seinem Schilde, neben ihm liegt der Pfeil, der wahrscheinlich aus der Wunde im linken Arm gezogen ist. Von Schmerz gequält, wendet er sein Gesicht weg, während er mit der Rechten das eine Ende des Verbandes hält, den Achilles, im Schuppenpanzer und Helm vor ihm kauernd, mit grosser Sorgsamkeit anlegt. Auf dem Fusse der Vase ist mit schwarzen Buchstaben die Inschrift *SOSIAS EΓOIESEN* gemalt: Mon dell' Inst. I, t. 24—25; cf. Ann. 1831, p. 426—27; Müller und Oesterley D. a. K. T. 45; unter Hinzufügung einiger später gefundenen Fragmente: Gerhard Trinkschalen Taf. 6 und 7. Man hat behaupten wollen, dass sich in dem Bilde im Innern eine andere Hand als in denen der Aussenseite zeige, in welchen ein herber Archaismus herrsche. Doch begnügte sich hier vielleicht der Künstler wegen der Natur des Gegenstandes mit einer mehr conventionellen Darstellung, während

in dem psychologischen Interesse des Innenbildes für ihn die Aufforderung lag, dasselbe durch eine bis ins Einzelnste gehende Durchbildung zu erschöpfen.

Statius.

Auf einem Kantharos aus der Provinz Basilicata mit schwarzem Firniss ohne Figuren ist, von einem Henkel zum andern laufend, folgende Inschrift gravirt: *ΣΤΑΤΙ . . ΕΡΓΟΝ ΚΛΟΓΑΤΩΙ ΔΩΡΟΝ* (der letzte Buchstabe wegen Mangels an Raum über dem vorletzten): Bull. Nap. 1846, IV, p. 104; Arch. Zeit. 1847, p. 190); Jahn Einl. S. 129; C. I. gr. 8493. Die von der gewöhnlichen abweichende Fassung der Inschrift, so wie das Vorkommen italischer Namen wie Statius und Clovatus werden ihre Erklärung in der Besonderheit provincieller, übrigens sehr roher Fabrikation zu finden haben. 735

Taleides.

Schon im Anfange dieses Jahrhunderts ward eine Vase dieses Künstlers bekannt, eine bei Agrigent entdeckte, später in der Hope'schen Sammlung befindliche Amphora mit schwarzen Figuren von sehr archaischem Aussehen. *A.* Theseus mit kurzem Chiton und Thierfell bekleidet, im Begriffe mit dem Schwerte den auf das Knie sinkenden Minotauros zu durchbohren; als Zuschauer sind auf jeder Seite eine Frau und ein nackter Jüngling mit Speer gegenwärtig. Ueber der Hauptgruppe *ΤΑLΕΙΔΕS ΕΓΟΙΕSΕΝ*. *B.* Zwei sitzende Jünglinge halten die schon mit einem Gewicht belasteten Schalen einer grossen in der Mitte aufgehängten Waage, während zwischen diesen ein dritter bärtiger Mann, wie sie, mit einem engen langen Rocke bekleidet, auf die eine Schale eine zweite Last zu legen im Begriff ist. Darüber *ΚLΙΤΑΡΧΟS ΚΑLΟS* und *ΤΑLΕΙΔΕS ΕΓΟΙΕSΕΝ*: [Lanzi Vasi etruchi t. 3]; Millin Mon. inéd. II, 2—4; Gal. myth. 131, n. 490); vgl. Luynes bei de Witte p. 500. Die Darstellung der Rückseite findet sich ziemlich genau wiederholt und mit den gleichen Inschriften versehen auf einer kleinen gravirten Silberplatte, die in einem grossgriechischen Grabe gefunden sein soll: Bull. Nap. I, 109; Bull. dell' Inst. 1843, p. 52. Irre ich indessen nicht, so äusserte Braun, in dessen Besitz sie gelangt war, mir gegenüber einmal einen Zweifel an der Echtheit.

Die zwei folgenden Vasen des Taleides, ebenfalls mit schwarzen Figuren, stammen aus Vulci: 2) ein bauchiges Giessgefäss, welches ich kürzlich bei L. Valeri in Toscanella sah: Dionysos, *ΔΙΟΝSΙΟS* (*r*), bärtig und epheubekränzt und ganz unbekleidet, sitzt auf einem viereckigen Sitze, einen grossen Becher mit der Inschrift *ΚΑLΙΔSΚΕ* . . . auf seinem Schoosse haltend; vor ihm *+ΑΙΡΕΚΑΙΓΙΕ* . (*r*); hinter ihm *ΝΕΟΚLΕΙΔΕSΚΑLΟS* (*r*); ihm gegenüber auf einem Klappstuhl ein nackter bärtiger Mann, die Doppelflöte blasend; hinter ihm *ΤΑLΕ* . . . . *Ν*; die Figuren sind leider mehrfach restaurirt: Bull. dell' Inst. 1845, p. 37; Gerhard Auserl. Vas. IV, T. 316. — 3) Schale im berliner Museum (N. 685): auf jeder Seite ein Schwan und darunter die Inschrift *ΤΑLΕΙΔΕS⁝ΓΟΙΕSΕΝ* und *ΤΑΕΙΔΕS ΓΟΙΕΕSΕΝ*. — Unbekannt ist mir die Herkunft 4) eines Giessgefässes (nasiterno) in der Campana'schen Sammlung, ebenfalls mit schwarzen Figuren: Herakles mit dem Löwen ringend, hinter dem eine reich bekleidete Frau steht; Waffen und Chlamys sind im Felde aufgehängt; zwischen dem Löwen und der Frau: *ΤΑLΕΙΔΕS ΕΓΟΙΕSΕΝ* (Catal. Sala H, 23). 736

Theozotos.

Vollkommen erhalten ist sein Name nur auf einem kleinen vulcentischen Trinkgefässe mit einem Henkel, früher bei Durand (n. 884), später in Paravey's Besitz. Dargestellt ist, schwarz auf rothem Grunde, ein Hirt mit einem Stabe und einer Art Peitsche, begleitet von zwei Hunden, der eine Heerde von fünfzehn Ziegen vor sich her treibt, unter denen sich fünf von weisser Farbe finden. Darüber *ΘΕΟΖΟΤΟS ΜΕΓΟΕSΕΝ*: Élite céram. III, pl. 84. Sehr zweifelhaft erscheint es mir, ob nach dem Vorgange des Corp. inscr. gr. (8212 und 13) der Name dieses Künstlers in den Inschriften zweier ebenfalls vulcentischen Gefässe zu erkennen ist. Es sind 1) eine Amphora mit schwarzen Figuren in Berlin (N. 654): ein vollständig gewaffneter Krieger trägt einen verwundeten Gefährten auf dem Rücken aus dem Kampfe; ℞ zwei schreitende Krieger, die ihren Helm auf dem Speere tragen und zwischen ihnen ein Gefallener mit Schild und Streitaxt. Neben der ersten Gruppe finden sich die Buchstaben *ΗΟΕ* und *ΟΧΕΟΤΟ*. — 3) Amphora mit rothen Figuren, früher im Besitz Canino's (Réserve étr. p. 12, n. 42): Herakles den Kerberos entführend; ℞. Viergespann. Die Inschrift wird in lateinischen Lettern angegeben: Oechto epoi.

Thypheithides.

Vulcentische Schale, früher im Besitz Durand's (n. 893), jetzt im britischen Museum (n. 854). Im Innern eine laufende Hirschkuh, schwarz auf rothem Grunde (so!), *ΗΟΓΑΙS ΚΑLΟS*; aussen auf jeder Seite zwei grosse Augen, 737 und zwischen ihnen ein Gegenstand, gleich einem umgekehrten Kegel, roth auf schwarz; unter beiden Henkeln wiederholt *ΕΓΟΙΕSΕΝ ΘΥΦΕΙΘΙΔΕS*. Der Name wird von Keil Anal. epigr. p. 173 und im C. I. 8214 von Θεοφείδης oder Θουφείδης abgeleitet, weshalb die richtige Schreibung Θουφειδίδης sein würde.

Timagoras.

Die beiden bis jetzt bekannten Gefässe mit seinem Namen, Hydrien mit schwarzen Figuren, wahrscheinlich aus Caere, finden sich in der Campana'schen Sammlung: 1) (Ser. IV, n. 14): Herakles, mit dem Löwenfell über dem Chiton bekleidet, ringt mit dem fischleibigen Triton. Dahinter *ΤΙΜΑΔΟΡΑ ΕΓΟΙΕSΕ*; davor *=\\ΔΟΚΙΔΕS ΚΑ . ΟS ΔΟΚΕΙ ΤΙΜΑ . ΟΡΑΙ*, das letzte Wort in bebesonderer Zeile und rückläufig. Ueber diesem Bilde auf der obern Rundung: ein bärtiger Alter mit Mantel und Stab auf einem Klappstuhl sitzend; vor ihm eine Frau mit einem Kranze in jeder Hand; weiter ein Krieger, der im Weggehen sich umblickt, und ein gegen die Mitte gerichteter Alter im Mantel und mit Speer. Hinter dem sitzenden Manne ein Jüngling mit Chlamys und Speer und eine Frau, beide mit erhobener Linken endlich ein nackter Jüngling mit Speer. Die Kleider sind in alterthümlicher Weise eng anliegend und fast ohne Falten, die Extremitäten der Figuren in gesuchter Weise dünn und fein gebildet. — 2) (Ser. IV, n. 1157): Ein unbärtiger Wagenlenker und ein bärtiger Mann mit Speer auf einer Quadriga, neben und vor der eine Frau und ein nackter Mann sichtbar sind. Hinter dem Wagen *ΤΙΜΑΔΟΡΑ ΕΓΟΙΕSΕΝ*. In dem obern Bilde: Theseus, kurz bekleidet, mit dem Schwerte den Minotauros tödtend; zur Seite zwei Frauen und vier nackte Jünglinge.

Tlenpolemos.

1) Vulcentische Schale mit zwei schwarz gemalten Panthern auf jeder Seite,

darunter.. *LENΓOSEMOS:MEΓOIESEN* und *TLENΓONEME:KNVNVON*: Mus. étr. de Canino n. 149; Gerhard Rapp. volc. n. 661. — 2) Schale ohne Figuren in Berlin, N. 1597: aussen *TLENΓOLEMOS*: *MEΓOIESEN* und *TLENΓOLEME*: *KNVNVON*. — 3) Schale ohne Figuren in der Fontana'schen Sammlung zu Triest, aussen *TLENΓOLEMOS*: *EΓOIESEN* und *ΣΔΔKONIΔES EΓΡΑΦSE*: Arneth Denkschr. der wiener Akad. I, S. 288. Wahrscheinlich ist diese Schale identisch mit der von Gerhard (Rapp. volc. n. 729) erwähnten vulcentischen, die, einst der Candelori'schen Sammlung angehörig, nicht mit dieser nach München gelangt ist. — Ueber die Schreibung des Namens vgl. C. I. 8297. 738

Tleson, des Nearchos Sohn.
Verfertiger von Trinkschalen, ganz ohne oder mit kleinen schwarzen Figuren. Die ebenso wie die Bilder stets auf beiden Aussenseiten wiederholte Inschrift lautet, wo keine Abweichungen angegeben werden, *TLESON HONEΔΡΧΟ EΓOIESEN*. Ohne Figuren: 1) und 2) im Besitz des Baron de Meester van Ravestein. — 3 und 4) In München N. 17, auf einer Seite fälschlich *EΠΟΙΕ*[*ΣΕΙCΝΙ* restaurirt; N. 19, einmal *EΓ*[*OIEI* restaurirt. — 5) In der Panckoucke'schen Sammluug: Dubois Coll. P. n. 272; nach de Witte (p. 504) vielleicht identisch mit der Feoli'schen bei Gerhard Rapp. vulc. n. 694. — 6) Früher bei Campanari, mit *EΓOESEN* und *ΓOESEN*: Broendsted A brief descr. of 32 greek vases p. 68 note. — 7) In Toscanella bei Valeri: Bull. d. Inst. 1839, p. 47. — 8) Bei Fontana in Triest: Arneth Denkschr. d. wiener Akad. I, 288. Die Inschrift *TΔE-SEONΔΡΧ EΓOIESEN* ist wohl nur ungenau copirt oder schlecht restaurirt.

Thierfiguren finden sich auf 9) in München, N. 34: *A.* ein Löwe mit erhobener Tatze; *B.* ein grasendes Reh. — 10) Im britischen Museum n. 682: ein ithyphallischer Affe: [Dubois Vases de Canino n. 262]. — 11) Aus Korinth: ein Widder: Bull. 1849, p. 73. — 12) In der Campana'schen Sammlung: ein Widder. — 13) Bei Lord Northampton: ein Widder: Arch. Zeit. 1846, S. 341. — 14) Ebendaselbst: ein Hahn. — 15) Früher bei Canino: ein Hahn: Mus. étr. de Canino n. 15. — 16 und 17) In Berlin N. 1741 und 42, zusammen gefunden; auf der einen auf jeder Seite ein Hahn, auf der andern eine Henne: Gerhard Trinksch. u. Gef. T. 30, 4—7. Auf der einen *S*, auf der andern *Σ*. — 18) In München, n. 33: eine Henne; einmal *EΓOES*εν. — 19) Bei Pourtalès n. 408: ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln: Panofka Cab. Pourt. t. 41. — 20) Bei Corneto gefunden, in R. Rochette's Sammlung (Lettre p. 61): eine Sirene. — 21) In München, N. 32: Sirene mit ausgebreiteten Flügeln, sich umblickend. — 22) In Kopenhagen; im Innern eine Sirene: de Witte p. 505. — 23) Bei Col. Leake: im Innern eine Sphinx: Arch. Zeit. 1846, S. 206. — 24) In der Sammlung Guglielmi zu Civitavecchia: eine Sphinx auf jeder der Aussenseiten; von mir im Jahre 1847 gesehen. — 25) Bei L. de Laborde; im Innern ein Kentaur: Mus. étr. de Canino n. 1146. — 26) Früher bei Baseggio: Herakles nackt, die Keule in der Rechten, mit dem Löwen ringend; darunter ein Hahn und die Inschrift: de Witte p. 504. n. 11. — 27) Früher bei Durand (n. 260), jetzt in der Blacas'schen Sammlung: innen Orion, der von seinem Hunde begleitet, von der Jagd zurückkehrt. — Hiermit ist die Zahl der vorhandenen Schalen des Tleson gewiss nicht abgeschlossen, indem z. B. Braun (Bull. 1849, p. 72) behauptet, auf einmal zwanzig 739

fragmentirte Exemplare bei Baseggio gesehen zu haben. — Wegen des Fundorts Korinth ist besonders N. 11 hervorzuheben. Die übrigen scheinen sämmtlich aus dem Küstenstriche Etruriens von Civitavecchia bis Vulci herzurühren, nachweislich aus Vulci N. 3—7, 9, 10, 15, 18, 21, 23, 25, 27; aus Corneto (Tarquinii) N. 20.

Tychios.

Richtig findet sich dieser Name nur einmal, nämlich *TVXIOS EΓOIESEN*, gravirt auf dem obern Rand einer Hydria mit schwarzen Figuren aus Corneto (Tarquinii) in der Fontana'schen Sammlung zu Triest: Gerhard Rapp. vulc. n. 701. Dargestellt ist: „Minerva auf einem Viergespann; Apollo mit der Phorminx geht voran; die Götternamen im Genitiv": Arch. Zeit. 1853, S. 402. Ausserdem ist er wahrscheinlich in den sehr incorrecten Inschriften einer vulcentischen Schale ohne Figuren in Berlin wiederzuerkennen: *TVXIES FΓOIIS EKME* und *IFIOIKLOTESENK*: Gerhard Neuerw. Denkm. N. 1664.

Xenokles.

Verfertiger von Trinkschalen mit schwarzen Figuren von sorgfältiger Ausführung, aber in übertriebenem und affectirt alterthümlichem Style. 1) Aus Vulci, in der Blacas'schen Sammlung: *A.* Zeus mit Blitz, vor ihm Poseidon mit dem Dreizack, beide gegen einen dritten Gott, Hades (?), gewendet, der ohne Attribute mit geöffneter Hand ihnen entgegentritt, sein Haupt nach rückwärts gewendet. Alle drei sind mit langem Rock und einem leichten Mantel darüber bekleidet. An jedem Ende der Composition ein geflügeltes Ross. Darunter *+SENOKLES : EΓOIESEN*. *B.* Der bärtige Dionysos in langem Rock und
740 Mantel mit dem Kantharos in der Rechten; hinter ihm ein grosser Rebzweig; vor ihm eine Frau in gleicher Tracht, in beiden Händen eine Blume haltend (Kora?); es folgt Hermes in kurzem Chiton und Chlamys, mit Petasos und Reisestiefeln, den Caduceus in der Rechten haltend; hinter ihm noch eine Frau, mit der Linken lebhaft gesticulirend (Eileithyia?). Inschrift wie oben. Innen: Eris in kurzem Chiton und geflügelt, in eiligem Schritte: Panofka Mus. Blacas pl. 19: Elite cér. I, pl. 24. — 2) Aus Vulci, früher bei Durand (n. 65), dann bei Beugnot (n. 48), jetzt im Besitz W. Hope's: *A.* Herakles, mit der Löwenhaut über dem kurzen Chiton, das Schwert an der Seite, die Keule in der Rechten, treibt den gefesselten Kerberos vor sich her, an dessen Körper ausser dem Doppelkopf noch mehrere Schlangen angewachsen sind. Voran schreitet, jedoch mit dem Kopfe zurückgewendet, Hermes, mit kurzem Chiton, Chlamys und Petasos bekleidet, den Caduceus in der Rechten tragend. Hinter Herakles erscheint eine Frau in langem Chiton und Mantel, einen Kranz in der Linken haltend. In dem Felde darunter *KSENOKLES EΓOIESEN*. *B.* Achilles, *A+ILEVS*, schwerbewaffnet, läuft mit gezücktem Schwerte hinter den beiden Pferden her, die Troilos, auf dem vordern reitend, zur Flucht anspornt. Troilos, klein von Gestalt, ist mit kurzem Chiton, Chlamys und eigenthümlicher Mütze bekleidet. Unter den Pferden sieht man die Hydria, welche Polyxena, vor ihnen laufend und entsetzt zurückblickend, hat fallen lassen. Die Inschrift ist auch auf dieser Seite wiederholt. Innen: die drei Göttinnen in reich gestickten Untergewändern und leichten über das Hinterhaupt gezogenen Mänteln, aber ohne Attribute; vor ihnen und gegen sie gewendet steht mit etwas eingebogenen Knieen Hermes

im gewöhnlichen Costüm mit dem Caduceus in der Rechten und der Syrinx in der Linken: R. Rochette Mon. inéd. pl. 49. — 3) Wahrscheinlich aus Caere, in Berlin (N. 1662); aussen ein Schwan zwischen zwei Sirenen und eine Hirschkuh zwischen zwei Panthern; dazu auf jeder Seite *XSENOKLES* : *EΓOIESEN*. Innen ein Jüngling auf einem Hippalektryon reitend: Gerhard Trinkschalen T. I, 5 und 6. — 4) Eine Schale mit gleicher Inschrift wird als vulcentisch ohne weitere Beschreibung im Bull. dell' Inst. 1839, p. 71; 1840, p. 128 citirt. — 5) Aus Vulci in München N. 31, ohne Figuren, mit Inschriften wie N. 3. — 741 6) Bei Gerhard, ohne Figuren mit der gewöhnlichen Inschrift, nur einmal *EΓOKLESEN*; C. I. 8262.

Xenophantos.

Das einzige Gefäss mit seinem Namen ist bei Pantikapaeon in der Krim gefunden. Es hat die Form eines bauchigen Lekythos, und ist mit Figuren in Relief in der Weise geschmückt, dass der weisse Ueberzug mannigfache Spuren von Vergoldung und bunter Bemalung zeigt. Der Styl ist durchaus frei und mehr decorativer Art als von besonderer Sorgfalt. In der Hauptdarstellung auf dem Bauche des Gefässes finden wir Jagdscenen nicht rein griechischer Art, sondern namentlich in Costüm und Bewaffnung an die Landessitte erinnernd. Im Felde stehen zwei Dreifüsse auf hohen Untersätzen, kandelaberartig aus Pflanzen, ähnlich dem Silphion auf kyrenäischen Münzen, gebildet; zu den Seiten derselben je ein niedriger Baum und zwischen ihnen eine Palme. Unmittelbar vor derselben, im Centrum, sprengt nach rechts vom Beschauer ein mit zwei Schimmeln bespannter Wagen einher, gelenkt von *AEPOKOMAS* oder *Aβϱοκομας*, der seine Lanze gegen einen schwarzen Eber neben den Pferden gezückt hat. Gerade darüber, aber in umgekehrter Richtung, erhebt ein Reiter, *A . PEIOS*, seine Waffe gegen ein anderes Wild, wahrscheinlich eine Hirschkuh. Vor dem Gespanne finden wir einen Barbaren mit einem Dolche im Gurte, der beide Arme wie zu einem Steinwurf oder etwa zum Schlage mit einer Axt gegen den Rücken eines Greifs mit Menschengesicht, oder, wie Andere wollen, mit einem gehörnten Löwenkopfe, erhebt. Gegen diesen kämpfen von vorn noch zwei andere Barbaren, einer, *SEIΣAMες*, mit Pelta am Arm und zum Stoss erhobenem Speer, ein jüngerer hinter ihm in der Stellung eines Bogenschützen. In der obern Reihe erscheint ein Barbar, *EVPVAAος*, mit ausgebreiteten Armen auf einen Eber losschreitend, der von einem Hunde auf seinem Rücken gepackt wird, während auf der andern Seite ein junger Scythe, halb weggewendet, einen seiner zwei Speere gegen das Thier zückt. Indem wir zu den Palmen in der Mitte zurückkehren, finden wir hinter dem Zweigespann einen Greif laufend, der von zwei Scythen verfolgt wird; der eine, *ATPAMIS*, zum Wurf oder Schlag ausholend, gleicht in seiner Haltung ganz dem vor den Pferden sichtbaren; der 742 andere eilt hinter ihm herbei, die Pelta auf dem Rücken, zwei Speere in der Rechten. Gerade über ihm steht wie in königlicher Haltung ein bärtiger Scythe mit einer Bipennis, die Linke wie zum Befehl für die vor ihm befindliche Gruppe erhoben: ein jüngerer Scythe hält einen laufenden Hund noch am Halsbande zurück und ein auf ihn zukommender älterer Scythe (*Ευϱος*, *Ηυϱος*, oder *Κοϱυλ[ας*) scheint mit ausgestreckter Rechten ihn zu fernerem Festhalten aufzufordern. Unter dem Henkel reicher Schmuck von Palmetten. Sämmtliche Jäger

tragen einen kurzen Rock, wie es scheint, fast durchgängig mit Aermeln, und eine scythische Mütze, einige ansserdem einen leichten Mantel. Beinkleider sind nur an den äussersten Figuren sichtbar, und diese, zwei zur Linken, drei zur Rechten, durch reiche Stickerei ihrer Kleider ausgezeichnet. — Ein anderer Reliefstreifen, durch ein reiches Ornament von dem untern getrennt, läuft kreisförmig um den obern Theil des Gefässes unter dem Halse. Man erkennt einen Kentauren, von zwei Kriegern, etwa Eurytion von Theseus und Peirithoos bekämpft. Dieser Gruppe entspricht eine andere: ein sinkender, mit dem Schilde sich deckender Krieger, etwa Enkelados, bekämpft von Athene und etwa Herakles. Beide Gruppen sind zwischen drei andere gestellt: Streitwagen, von denen wenigstens zwei sicher von Siegesgöttinnen gelenkt werden, während je ein Bogenschütz neben den Rossen erscheint. Ueber diesen Bildern findet sich in einem abgesonderten Kreise die Inschrift *ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΓΟΙΗΣΕΝ ΑΘΗΝ.* Publicirt: Antiq. du Bosphore Cimmérien pl. 45—46; Gerhard Arch. Zeit. 1856, T. 86—87, S. 163 ff. und 213 ff., wo namentlich die Bemerkungen des Herzogs von Luynes besprochen werden, welcher den auf der Vase dargestellten Dareios für den Sohn des Artaxerxes Mnemon (Plut. Artax. 29) erklärt. Da er als Jüngling gebildet ist, so würde sich als Zeit der Handlung etwa die hundertste Olympiade ergeben.

[Zeuxiades.
Diesen Namen glaubten Einige in den gravierten Schriftzügen unter dem Fusse einer vulcentischen Schale (Mus. étr. de Canino n. 275, tav. IV, wo für 275 irrthümlich 277 steht) ohne Grund zu erkennen.]

743 Ein fragmentirter Künstlername . . . *ΟΔΟΡΟS ΕΓΡΑΦSΕ* findet sich auf den Bruchstücken einer Schale in Lord Northampton's Besitz, von der sich nur das Bild einer Athene oder Amazone erhalten hat: Arch. Zeit. 1846, S. 342; de Witte p. 508.

Als Anhang zu den Vasenmalern mögen hier noch die wenigen auf Glasgefässen vorkommenden Künstlernamen angeführt werden:

Artas.
Sein Name findet sich theils griechisch *ΑΡΤΑϹ* || *ϹΕΙΔΩ* oder *ϹΙΔΩ*, theils lateinisch ARTAS || SIDON, oder auch in beiden Sprachen auf den Henkeln oder Griffen von Glasgefässen: bei Fabretti Inscr. p. 530, in Berlin N. 2019; 3691; vgl. Panofka Mus. Bartold. p. 157; einige Exemplare in Paris (R. Rochette Lettre p. 228), einige andere sah ich in römischen Privatsammlungen und Minervini in Neapel (Bull. nap. 1846, p. 23). Ein ganzes Gefäss oder auch nur ein bedeutendes Fragment scheint sich nicht erhalten zu haben.

Eirenaeos.
Auf dem Henkel eines nicht erhaltenen Glasgefässes, den J. Friedländer in Syracus für das berliner Museum kaufte, findet sich einer Seits ein Kopf in Relief, anderer Seits die Inschrift

ЄΙΡΗΝΑΙΟϹ
ЄΠΟΙΗϹЄΝ
ϹΙΔΩΝΙΟϹ

Bull. nap. 1846, IV, p. 23; Bull. d. Inst. 1846, p. 78. — Ausser diesen beiden Namen, die hauptsächlich wegen der Erwähnung von Sidon als des bekanntesten Ortes der Glasfabrikation Interesse haben, ist nur noch ein dritter bekannt:

Ennion.

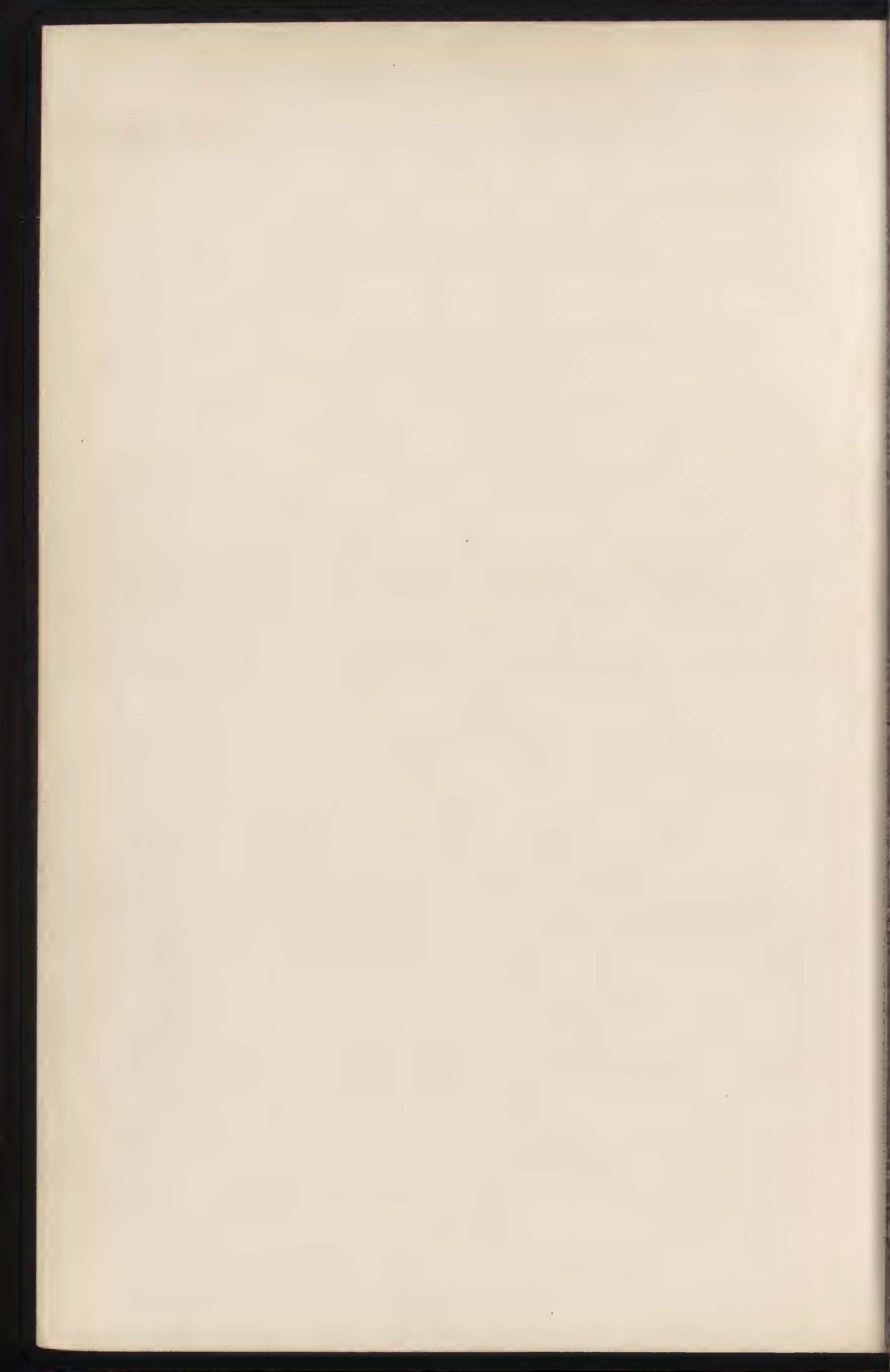
Ein vollständig erhaltenes zweihenkliges Gefäss mit seinem Namen ist bei Bagnolo im Gebiet von Brescia gefunden. Der Boden ist aussen mit einer netzförmigen Verzierung geschmückt; an der Aussenseite finden sich unten Cannelirungen; darüber zwischen den Henkeln Blattornamente und in der Mitte derselben auf einem Täfelchen einer Seits die Inschrift 744

ЄΝΝΙѠΝ
ЄΠΟΙΗ
CЄΝ

anderer Seits

ΜΝΗΘΗ
ΟΑΓΟΡΑ
ΖΝѠ

μνη(σ)θῇ ὁ ἀγοράζ[ων. Cavedoni: Ann. d. Inst. 1844, p. 161, tav. d'agg. G. Ein Fragment eines ähnlichen Gefässes mit demselben Namen ist nach Cavedoni auch bei Borgo S. Donino im Parmensischen entdeckt worden. Ausserdem aber hat sich derselbe: *ЄΝΝΙΩΝ ЄΓΟΙΕΙ* auch auf einem Gefässe in Pantikapaeon gefunden [Antiq. du Bosphore Cimmér. pl. 88]. Die Schriftzüge gehören nach Cavedoni der Kaiserzeit an, auf welche auch die lateinischen Inschriften des Artas hinführen. Ob Ennion ein Alexandriner war, wie Cavedoni meint, oder, wie die beiden anderen Künstler, ein Sidonier, lässt sich nicht entscheiden. Ihre Werke aber führen uns nach weit auseinanderliegenden Punkten der alten Welt, und deuten daher auf einen weit ausgedehnten Handelsverkehr, der für die Frage nach der Verbreitung der Vasenmalerei eine passende Analogie darbietet.



I. Verzeichniss der Künstler.

Die Seitenzahlen sind die (an den Rand gedruckten) der ersten Auflage.

A. = Architekt. B. = Bildhauer. G. = Gemmenschneider. M. = Maler. St. = Stempelschneider. T. = Toreut. V. = Vasenmaler.

II. Verzeichniss der Werke der Bildhauer und Maler.

G. = Gemälde. Gr. = Gruppe. S. = Statue. R. = Relief.

III. Ortsverzeichniss der Bauwerke, Bildhauerwerke und Gemälde.

T. = Tempel.

